教育部人文社会科学重点研究基地
首都师范大学中国诗歌研究中心 主办





吴相洲 主编

学苑出版社

责任编辑：刘　丰
封面设计：前卫艺术



定价：32.00元

教育部人文社会科学重点研究基地
首都师范大学中国诗歌研究中心 主办



樂府學

第1辑

吴相洲 主编

學苑出版社



本书出版得到「北京市属市管高校人才强教计划·拔尖创新人才」项目经费的支持

图书在版编目(CIP)数据

乐府学．第1辑/吴相洲主编．—北京:学苑出版社,2007
ISBN 978-7-5077-2817-0

Ⅰ．乐…　Ⅱ．吴…　Ⅲ．乐府诗-文学研究-中国-古代
Ⅳ．I207.22

中国版本图书馆CIP数据核字(2007)第011851号

责任编辑:刘　丰
出版发行:学苑出版社
社　　址:北京市丰台区南方庄2号院1号楼
邮政编码:100079
网　　址:www.book001.com
电子信箱:xueyuan@public.bta.net.cn
销售电话:010-67675512　67602949　67678944
经　　销:新华书店
印 刷 厂:三河市君旺印装厂
开本尺寸:720×980　　开本1/16
印　　张:21.375
字　　数:320千字
版　　次:2006年12月北京第1版
印　　次:2006年12月北京第1次印刷
印　　数:0001-1000册
定　　价:32.00元

前　言

◇吴相洲

“乐府学”一词，乍看觉得有些生疏，其实它由来已久，理应为我们所熟知，只要将其与词学、曲学等概念联系起来，它就一点也不陌生了。中国古代诗歌往往与音乐、舞蹈相伴而生，从《诗三百》到元曲，每一种新诗歌样式的出现，都可以从音乐那里找到原因。萧涤非先生有言：“一代有一代之音乐，斯一代有一代之文学。”中国古代诗歌史，很大程度上是音乐文学史，与此相应，诗经学、楚辞学、乐府学，词学、曲学，很大程度上也是中国音乐文学史学。乐府学作为这一链条上最重要的一环，对应着中国诗歌史上最为辉煌的汉府诗歌，其意义是显而易见的。

笔者治乐府时间虽然不长，就已深感其价值之高、分量之重、知识之富，也深感学人对其关注之不够、投入力量之不足、研究程度之不深，所以特意捻出“乐府学”这一概念，开辟一个史流阵地，吁请更多的学人来参与这一领域的研究。“嘤其鸣矣，求其友声”，《乐府学》的编辑出版，想成为一个实实在在的专门之学的园地。吁看海内外有志于研究乐府的学人关心《乐府学》的成长，不吝赐教，不吝赐稿！

二〇〇六年七月一日

目　录

关于建构乐府学的思考①

◇吴相洲

（北京，首都师范大学文学院，100089）

提　要：乐府学本有专门之学，与诗经学、楚辞学、词学、曲学，构成了完整的中国音乐文学史学，然而学界对乐府学的关注却远远不够。有鉴于此，文章阐述了乐府学研究的意义，分析了乐府学研究存在的不足，提出了三个层面（文献、音乐、文学）五个要素（题名、曲调、本事、体式、风格）的基本工作路径和方法，并对这些研究的理论依据进行了思考。

关键词：乐府　乐府学　乐府诗集　曲调

《乐府诗集》是一部上古至唐五代乐章和歌谣总集，囊括了赵宋前除《诗经》、《楚辞》以外的绝大多数歌诗，其价值完全可以和《诗经》、《楚辞》等典籍相媲美。如明人毛晋在翻刻《乐府诗集》时就说该集“采陶唐迄李唐歌谣辞曲，略无遗轶，可谓抗行周雅，长揖楚辞，当与三百篇并垂不朽”。然而，有关《诗经》、《楚辞》的研究已经非常深人，早就成为专门之学，唯独对《乐府诗集》的研究，学人关注远远不够，更不用说成为一个专门之学了。这一情况说明，人们对乐府学的概念还很不清晰。笔者不揣浅陋，愿将有关建构乐府学的思考贡献给大家，吁请更多学人加人到乐府学研究的行列。

一、　乐府本有专门之学

乐府本有专门之学。如唐权德舆《右谏议大夫韦君集序》云：“初，君（韦渠牟）年十一，尝赋《铜雀台》绝句，右拾遗李白见而大骇，因授以古乐府之学。”② 清方成培《香研居词麈》亦云：“自五言

① 本文曾发表在《北京大学学报》2006年第3期，这里有部分增改。

② 《全唐文》，第490卷，第5000页，北京，中华书局，1983。

变为近体，乐府之学几绝。”① 这说明在古代就有“乐府学”这一概念。

乐府是朝廷礼乐制度的重要组成部分，其活动情况为历代史家所重视。《汉书·礼乐志》中就记录了汉代郊庙歌辞、舞曲歌辞的创作过程和《安世房中歌》十七章和《郊祀歌》十九章的歌辞，以及河间献王献雅乐和哀帝罢乐府等事。《汉书·艺文志》还著录了西汉人所录“歌诗二十八家，三百一十四篇”。其中有歌辞，如“《河南周歌诗》七篇、《周谣歌诗》七十五篇”等；有歌谱，如“《河南周歌诗声曲折》七篇、《周谣歌诗声曲折》七十五篇”等。序中还对这些歌诗的性质和来历做了交代：“自孝武帝立乐府而采歌谣，于是有代、赵之讴，秦、楚之风，皆感于哀乐，缘事而发，亦可以观风俗，知薄厚云。”②

汉代以后，许多史家继承了《汉书》这一传统，特别注意记录乐府活动情况。例如《晋书·乐志》、《宋书·乐志》、《魏书·乐志》、《隋书·音乐志》、《旧唐书·音乐志》、《新唐书·礼乐志》。其中《晋书·乐志》、《宋书·乐志》、《隋书·音乐志》、《旧唐书·音乐志》还同时收录了歌辞。尤其是沈约的《宋书·乐志》记录详细，今天我们见到的许多汉魏晋宋歌辞都是因为它的收录得以保存。

除了正史以外，由魏晋到隋唐，出现了一批个人著作，或记录乐府情况，或辨析乐府歌辞的含义。如晋王僧虔的《技录》、宋张永的《元嘉正声技录》、陈释智匠的《古今乐录》、盛唐吴兢的《乐府古题要解》，刘悚的《乐府古题解》、崔令钦的《教坊记》、中唐元稹的《乐府古题序》，晚唐段安节的《乐府杂录》等，都属于这方面的著作。

同时，还有人专门收录乐府歌辞。如《隋书·经籍志》中就著录有：“《古乐府》八卷、《乐府歌辞钞》一卷、《歌录》十卷、《古歌录钞》二卷、《晋歌章》八卷、《吴声歌辞曲》一卷、《陈郊庙歌辞》三卷、《乐府新歌》十卷、《乐府新歌》二卷。”在“《吴声歌辞曲》一卷”下，著云：“梁二卷。又有《乐府歌诗》二十卷、秦伯文撰；《乐府歌诗》十二卷，《乐府三校歌诗》十卷、《乐府歌辞》九卷，《太乐歌诗》八卷、《歌辞》四卷，张永记；《魏燕乐歌辞》七卷，《晋歌章》

---

① 江顺诒《词学集成》卷一引，见《词话丛编》，第3221页，北京，中华书局，1986。

② 《汉书》，第30卷，第1755—1756页，北京，中华书局，1962。

十卷；又《晋歌诗》十八卷、《晋燕乐歌辞》十卷，荀勖撰；《宋太始祭高禖歌辞》十一卷，《齐三调雅辞》五卷；《古今九代歌诗》七卷，张湛撰；《三调相和歌辞》五卷，《三调诗吟录》六卷，《奏鞞铎舞曲》二卷，《管弦录》一卷，《伎录》一卷；《太乐备问钟铎律奏舞歌》四卷。郝生撰；……又有鼓吹、清商、乐府、燕乐、高禖、鞞、铎等《歌辞》、《舞录》。凡十部。"① 《旧唐书·经籍志》著录有："《歌录集》八卷、《汉魏吴晋鼓吹曲》四卷，《乐府歌诗》十卷、《三调相和歌辞》三卷、《新撰录乐府集》十一卷（谢灵运撰）、《太乐雅歌词》三卷（荀勖撰）、《太乐歌词》二卷、《乐府歌词》十卷、《乐府歌诗》十卷、《新录乐府集》。"② 从中可以看出，魏晋以来，人们特别注意乐府歌诗的收录工作，成果显著，参与其事的不乏像荀勖、张永、谢灵运这样的名家。

到宋代，仍有许多人致力于乐府诗的研究和编辑。《宋史·艺文志》载有刘次庄《乐府集》十卷，僧灵操《乐府诗》一卷，《古乐府》十卷，《历代歌词》六卷等。郑樵的《通志二十略·乐略》和郭茂倩的《乐府诗集》便是这方面的标志性成果。尤其是《乐府诗集》堪称古代乐府学集大成之作，是后人进行乐府学研究的出发点。对《乐府诗集》的研究成为乐府学的主要内容。

上述情况清楚地表明，乐府是一个专门的学问，致力于这一专门之学的代不乏人。然而在学术高度发展的今天，乐府学似乎成了被人们遗忘的角落，这是很不应该的。我们应负起为民族"继绝学"之使命，充分利用现代人的研究观念和方法，建构起具有现代意义的乐府学，使这一古老的学问焕发出青春。

二、 乐府学研究之意义

建构现代意义乐府学的意义是显而易见的。笔者在此有三点感受：

首先说乐府研究价值之高。中国是一个诗的国度，而诗又往往是与乐和舞共生的，因此回到其产生的原生态，是揭示这些诗歌特点的必由之路。而《乐府诗集》囊括了赵宋以前除《诗经》、《楚辞》以外

① 《隋书》，第35卷，第1085页，北京，中华书局，1973。

② 《旧唐书》，第47卷，第2080页，北京，中华书局，1975。

的绝大多数歌诗，其中不仅收录这些歌诗的文本，还记录了大量的作为乐舞歌词的信息资料，我们完全可以通过对《乐府诗集》的研究，来描述和解释由汉到唐诗歌史的某些特点。尤其是《乐府诗集》收录了大量的文学精品，这些精品在文学史上有着重大的意义，深入认识这些作品，无疑是对文学史认识的深化。

其次说乐府研究分量之重。《乐府诗集》所收乐章歌谣共百卷，不仅数量远远超过《诗经》、《楚辞》、《文选》，时间跨度也是《诗经》、《楚辞》、《文选》所不及的。回到如此漫长的历史当中，追寻如此众多的作品产生的具体情境和特点，从文献、音乐、文学等多个层面对其做全方位的考察，其工作分量之大和所遇到的问题之多，是可想而知的。

再次说乐府研究所需知识之富。《乐府诗集》所涉文献众多，涉及历史、典章、名物、地理、民俗等方面知识众多，尤其是音乐舞蹈知识显得特别重要。而古代音乐舞蹈知识，是一种近乎绝学的专门之学，非一般人所能充分掌握。因此，要想对《乐府诗集》展开全面研究，需要大量的知识上的准备。只有具备了众多的知识，才有望回到乐府诗产生的具体情境当中，从而真实地把握由这一情境带来的特点①。

可见乐府学是有价值，有难度，又有问题可供探索的一门学问，值得大力开掘。

三、 乐府学研究之不足

与《诗经》、《楚辞》、词、曲那种“华灯碍月”般的热闹景象相比，乐府学研究有似“灯火阑珊”一样的冷清。这种研究上的不足，归纳起来是理念不清，研究者少，重视不够，投入不够，深度不够，

---

① 日本学者冈村贞雄在《古乐府的起源和继承》一书的序论中曾分析乐府诗研究的几点困境，“其中之一就是乐府诗创作时间长，数量大，如何进行分类。当然这种分类首先应该根据时代来区分，同时考虑作品的内容。但是如果从乐府诗本来是歌唱这一角度来看，就不能无视曲目这一因素。一旦考虑这一因素，就颇笔墨了。人们要根据曲目进行分类，搜寻散见在古书当中的演奏记录一一细加考证，然后把那些乐曲已经遗失，不能歌唱，只剩下一个曲名的作品，进行文学意义上的考察。”（笔者译，白帝社，2000 年版）冈村贞雄所分析的困境，其实就来自于乐府诗研究对相关知识的依赖。

广度不够。下面就从文献、音乐、文学三个方面略作总结：

首先说文献学研究。20世纪以前的学人研究《乐府诗集》，主要力量放在文献上。自《乐府诗集》产生以后，由宋至清，出现了一系列著作，如元左克明《古乐府》、明梅鼎祚《古乐苑》、清朱嘉徵《乐府广序》、朱乾《乐府正义》、陈本礼《汉乐府三歌笺注》等等，所作研究基本上是补编和笺注。20世纪以来，黄节《汉魏乐府风笺》、闻一多《乐府诗笺》等继续做笺注工作。日本学者中津滨涉之《〈乐府诗集〉之研究》收集了大量的有关《乐府诗集》的资料，其中的"《乐府诗集》引用书考"，很见功力。增田清秀的《乐府诗的历史研究》的"资料篇"中有"郭茂倩的乐府诗集的编纂"、"乐府诗集未收录乐府（汉魏晋南北朝）"、"吴兢之乐府古题要解"、"文选李善注的古乐府和乐府诗集"、"刘次庄的乐府集·乐府集序解批判"等章，在《乐府诗集》的成书和补录上做了相当多的工作。近年来王小盾带领研究生研究《乐府诗集》，主要工作也是文献研究。其《乐府诗集校笺》、《〈乐府诗集〉成书考》等著作工作已经完成，但尚未面世。

然而有关《乐府诗集》的文献研究还很不够。在笔者主持的"《乐府诗集》分类研究"之前，还没有人对《乐府诗集》中所收12类乐府诗进行专门的文献研究。如各类收录标准和依据，分类原则等，作品收录的订补，也有许多工作要做。而《乐府诗集》的校笺，仅有一种版本也是太少了。至于注释和编年，难度和工作量更大，需要投入更多的力量。

其次说音乐学研究。相对于文献和文学研究，音乐研究是最为薄弱的，所见成果不多。王光祈《中国音乐史》、杨荫浏《中国古代音乐史稿》、日本学者田边尚雄《中国音乐史》等音乐史著作对汉唐期间的音乐制度进行描述，其中有关朝廷音乐机构和表演情况的描述，属乐府制度研究。专门研究隋唐乐府制度的如清人凌廷堪《燕乐考原》、近人丘琼荪《燕乐探微》、今人刘崇德《燕乐新说》等都可资借鉴。20世纪90年代以来，音乐学届在古代音乐的发掘方面取得了一系列成果，如李健正《最新发掘唐宋歌曲》、叶栋《唐乐古谱译读》等，这些成果为研究乐府诗提供了生动的例证。日本学者林谦三《隋唐燕乐调研究》是国外较早研究燕乐的著作，岸边成雄的《唐代音乐史的研究》中有关唐代乐府制度部分描述甚为详细，可资借鉴。小西升《汉乐府谢灵运论集》中"汉代·南朝乐府"部分对汉乐府制度有所涉及。

但乐府制度只能作为乐府诗研究的基础，真正从音乐角度对乐府诗进行研究的著作并不多见。任半塘的《唐声诗》对唐代声诗的调名、曲调、体式等方面进行细致的考察，大大超越了前人同类研究。但该书只限于唐代声诗，相当于乐府中的近代曲辞，对其他 11 类乐府诗涉及甚少。王运熙的《乐府诗述论》对清商曲产生的时代、地域、渊源、体式、修辞，汉代乐府制度以及部分清商曲目进行深入细致的考证，很有示范意义。王昆吾的《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》从燕乐的角度论及部分杂言乐府作品，刘明澜《中国古代诗词音乐》论中国古代诗歌与音乐的关系，都有参考价值。赵敏俐教授主持的教育部重点项目"汉魏六朝唐代乐府制度与乐府诗关系研究"，已经完成。日本学者增田清秀的《乐府之历史研究》在也是这方面研究的一步重要著作，对由汉到唐有关乐府的许多问题进行了较为深入的探讨。

然而前人有关乐府音乐研究的多数著作还只是对乐府制度的一般描述，对于众多的乐府诗所属音乐的机制、特点、传播方式、沿革过程以及这些因素对诗歌史的影响等问题的揭示不够系统和深入，特别是对众多具体曲调的音乐特点、表演方式、流传变异等情况的研究还很不够。另外，学人们在对乐府诗进行音乐研究的时候，往往不太关注文学研究，这也是一个很大的欠缺。例如《唐声诗》这样一部功力深厚的著作问世多年，研究唐诗的人却很少引用甚至提到它，除了那些研究唐诗的学人不从这种角度来思考问题这一原因外，《唐声诗》不关注唐诗研究中的问题，也是一个原因。

再次说文学研究。相比之下，从文学的角度研究乐府，学人们投入的力量更多一些。上世纪 30 年代到 80 年代出版的罗根泽《乐府文学史》、朱谦之《中国音乐文学史》、萧涤非《汉魏六朝乐府文学史》、杨生枝《乐府诗史》是对乐府诗史的描述。葛晓音师《盛唐清乐的衰落与古乐府诗的兴起》、《论李白乐府的复与变》等一系列文章，钱志熙《汉魏乐府的音乐与诗》则是对乐府诗的专题性研究。一些个别作品如《陌上桑》、《孔雀东南飞》、《木兰诗》、《胡笳十八拍》、《行路难》、《蜀道难》等等，在一个特殊的时段，众多学人聚焦于此。台湾学者张修蓉《中唐乐府诗研究》对中唐主要乐府诗人的作品的特点进行归纳，虽然深入不够，但毕竟是对一个时段乐府诗的集中研究。日本学者佐藤大志的《六朝乐府文学史研究》、冈村贞雄的《古乐府的起源和继承》、小西升《汉乐府谢灵运论集》中"汉代·南朝乐府"部分在一些

作家、作品以及一些问题上有较为深入的研究。

但总的说来，对于乐府的文学研究，有以下三点不足：一、通史的写作应该建立在分段的研究和具体类别的研究之上，而目前已有几部通史式的著作都不属于这种情况；二、人们往往将目光集中在《陌上桑》等少数作品上，对众多乐府诗没有研究；三、学人们只是把这些作品当作纯粹的文学文本，而没有和其所属的音乐特性联系起来，因而难以准确把握这些作品的文学特点。

总之，无论是从文献、还是音乐和文学，乐府诗的研究还远远不够，值得大力开掘。

四、 乐府学研究的基本内容

就研究对象而言，包括汉代以后所有乐府文学，尤以由汉到五代的乐府文学为主。就研究角度而言，主要从文献、音乐、文学三个层面进行考察。就某一具体作品而言，主要从曲名、曲调、本事、体式、风格五个要素进行把握。三个层面五个要素就是乐府学的基本工作路径和方法，目标是使乐府文学发生、发展、变化的情况和所属的音乐特点以及表现出来的文学特色得到尽可能清晰的描述。

文献研究。文献研究是乐府学研究的基础性工作，主要有如下几个方面的工作：

一、《乐府诗集》的版本、校勘、注释、笺证、编年；

二、《乐府诗集》的成书、引述、来源、演变等研究；

三、《乐府诗集》的分类依据、收录标准、资料来源、作品补正等。

音乐研究。音乐研究是乐府学研究的核心工作，主要有如下几个方面：

一、所涉音乐体制研究。如乐府机构的设置和沿革、乐人的进出、表演场景的安排以及种种相关规定和习俗等，都在研究之列。再如歌者的声音、容貌、服饰、表演效果等，舞者的舞容、舞具、舞态、表演效果等，伴奏者所用乐器、数量、演奏效果等，诗人与乐人之间的交往等等，举凡与乐府有关的人员的活动，都在考察范围之内。另外，乐府文学有时又不限于朝廷的乐府机构，许多曲辞显然与州县教坊、节度幕府的音乐表演机构关系更为密切，这些机构的表演情况及其与

作者之间的关系也值得考察。

二、曲调、术语的考证。乐府诗中涉及到了大量的曲调名称和相关的音乐术语，这些曲调的含义是我们理解乐府诗的关键所在。然而学界在这一问题上的研究一直很薄弱，有些音乐学家在这方面做了一些工作，但很不系统，文学史家研究起来又颇感困难，可以说调名、曲名的确切含义何在，一直是治乐府者遇到的难题。所以需要文学史家借鉴音乐学家的成果，通过大量的材料分析，做更细致的考证。

三、各类乐府诗流传变化过程的描述。乐府诗的入乐传播情况也是音乐研究中最主要的问题。因为这直接关系到乐府诗的创作动机、流传播布、价值实现情况。例如过去我们一谈到唐人的古题乐府，就认定是文人的拟作，只是从文学韵味上模仿前人，与时下音乐毫无关系，其实，唐人作古题乐府至少有以下几种情形：古题曲调一直流传，作古题以入乐；古题曲调被改造，作古题以入乐；古题曲调已经消失，作古题以入新兴曲调；古题曲调已经消失，只拟古题而不入乐。把唐人的古题乐府创作统统归为最后一种，不仅不符合当时的实际情况，也把唐人作古题乐府的动机看得过于简单了，也很可能引起我们对众多乐府诗的创作效果、风格特征做出错误的判断。

四、各曲调的音乐特点及其对曲辞的决定作用。这是音乐研究与文学研究相连接的关键一环。无论是选词入乐，还是因声度词，曲调都对曲辞有很强的决定作用，因此清楚地掌握音乐特点进而分析其对曲辞主题、题材、体裁乃至整个风格影响，是至关重要的工作。

文学研究。文学研究是古代文学研究界研究乐府学的目的所在。文学史家的任务是描述文学史，而要描述出“高清晰度”的文学史，就要追寻文学史的发生过程，追踪文学活动的脉络，再现成功作品的精彩。从这一要求出发，文学史家就不能不重视乐府诗的研究。因为乐府诗展开给文学史家的是一个全息的艺术品，通过这众多的信息，可以看到乐府诗由乐舞而发生，借乐舞而传播，因乐舞而感人的种种情况，从而大大提高文学史描述的清晰度。文学研究应该是文学史家熟悉的工作，不外是从内容、形式、风格三个层面进行研究，所不同的是把这些作品当作乐舞的歌词，而非纯粹的文学文本。

一、内容上首先应该关注作品的题材，看它写的是什么；其次要考察它的主题，看它意在表现什么；再次考察它的人物，看它与作者之间的关联。

二、形式上应该关注是句式、体式、用韵、对话的插入等等。这些往往是与音乐关系最为密切的因素。在歌者选词入乐的过程中，经常出现截取、改造、拼接等情况，这就与诗歌的句式和体式有关。元稹《乐府古题序》在谈到“因声以度词”的时候就说：“句度长短之数，平上去入之差，莫不由之准度。”可见诗歌的句式和用韵，都可能是从音乐而来。近体诗的产生是中国诗歌史上的一件大事，而其发端永明体就是“以文章之音韵，同弦管之声曲”的产物。笔者刚刚完成了国家社科基金项目“永明体与音乐关系研究”的研究，结论是：永明体是诗歌与音乐结合的产物；沈约等人提出的以“四声”、“八病”为主要内涵的声律说，不仅是出于方便诵读的考虑，也是出于方便入乐的考虑，由永明体发展而来的近体诗是适合入乐歌唱的最佳形式；永明声律说提出的巨大意义在于为那些不擅长音乐的人找到了一种简单的便于合乐的作诗方法，即通过音韵的合理组合便可写出这到合乐要求的诗歌。再如部分作品当中对话的运用，也与这些乐府诗作为舞台表演的脚本有着直接关系。总之，乐府诗的形式在很大程度上受音乐的制约，因此关注作品的句式是齐言还是杂言，关注作品的体式是古体还是近体，关注作品用韵是一韵还是多韵，等等，都是应有之义。

三、风格是文学批评最后要把握的东西。由于乐府诗有固定的曲名、曲调、本事、体式，因而往往形成了相对固定的风格，后人的模仿也往注追求这一风格。这种类型化的现象，值得研究者特别关注。例如后人在模拟汉乐府，往往是在失去了曲调的情况下进行的，但是诗人们仍然在努力追寻这一调名的原貌。这种模拟很大程度上就是一种风格的模拟。

在文献、音乐、文学三个层面的研究当中，文献研究是基础，音乐研究是核心，文学研究是目的，三者缺一不可。以为在文献上做了一些工作，就把工作做完了，是不对的，这只是工作的开始。乐府诗最大特点就是与音乐舞蹈相伴而生，它的许多特点都是由此而来，要想准确把握乐府诗的特点，必须进入到音乐研究的层面，必须回到音乐表演的情境当中。可以说，治乐府而不关注音乐，称不上地道的乐府学研究。但是如同不能把研究停留在文献研究上一样，音乐的研究必须对作品的文学特点有以说明。文献和音乐研究的目的都是为了文学的研究，否则这种研究就不是文学史家所作的工作了。

下面再说五个要素①。

曲名是乐府诗第一要素，是总领其他要素的总纲，是乐府诗的标志。因此，考察曲名的含义、发生、演变等情况，是首先应该做的工作。

曲调是乐府诗核心的要素。某一作品的曲调隶属于哪一个乐类，其风格特点，表演情况，流传情况，演变情况如何，都值得用力考察。

本事是包含本作品信息最多的要素。某一乐府诗在其产生的时候，往往有一个本事。这些本事或记曲名由来，或记本曲的曲调，或记该曲的传播，或记该曲的演变，从中可以看到该曲的题材、主题、曲调、体式、人物等许多情况。所以本事也是值得特别考察的要素。

体式是某一乐府诗的重要特点。由于乐府诗在体式上有相对的稳定性，所以往往成为某一个作品的重要标志。其句式、用韵、体裁等等，都在考察之列。

风格是内容和形式密切融汇后表现出来的特点，是其他各项要素的集合体，也是某一乐府诗的总的标志。当某一作品在失去其本事、曲调等要素后，风格便成为该作品作为乐府诗存在的最后的理由。相当数量的拟乐府诗创作，只是对以前作品风格的模仿。

五、 几点相关思考

笔者大力标举乐府学，是基于以下几点相关思考。

首先，建构现代意义上的乐府学是文学史研究之必然。文学史研究的一个重要任务就是努力还原过去的历史，将过去的历史描述得越清晰越好。而清晰度的提高，离不开观察角度的增多和分析的细致化。乐府学研究主要是从音乐这一视角来考察诗歌创作活动，尤其注意考察诗歌创作活动的具体情境，包含艺术活动、传播机制、作家活动的方式等等。这些是以往的文学研究关注较少的问题，而乐府学研究恰恰是要在这些问题上下功夫。多年来，学者们也一直致力于古代诗歌的综合研究，但用力最多的还是从时代思想文化背景上把握诗人的思

---

① 日本学者佐藤大志《六朝乐府文学史研究》第一章“六朝乐府诗的展开和乐府题”第一节“乐府题和乐府诗创作”说：“一般的拟古乐府，大体是根据古曲的曲调、古曲的歌辞、古曲的题名三个要素进行沿袭制作。”（笔者译，溪水社，2003年版）其实这三个要素，尚不够细致、全面。

想性格，对诗歌作为一种综合的艺术形态的研究甚少。乐府学将传统的时代文化背景、学术思潮之类的作用于诗人心态的综合研究和诗歌作为综合艺术产生的具体情景的研究结合起来，既照顾到了作用创作主体的综合因素，又考察诗歌产生的各个环节；既研究诗人这一主要创作主体在创作中的决定性作用，也研究歌唱艺人等次要创作主体在诗歌创作中的作用。过去诗歌研究往往是单纯就文本来研究，其实在文本形成之前或形成过程中，诗人创作的具体情境，对其诗歌特点的形成有着重要的作用。因此，用乐府学的研究方法，回到诗歌产生时的综合艺术形态，会使我们重新认识诗歌史上的许多问题。

其次，诗乐之间的内在联系是乐府学的学理基础。乐府学的核心问题是诗乐关系问题。乐府学的主要思想是基于乐府诗、乐、舞密不可分的特点，将乐府看作是一种综合的艺术，进而对这种综合艺术形态进行“还原”性研究。例如体式是乐府诗的一个重要特点，而这一特点的形成，就可以到与之相关的音乐活动中去寻找原因。根据就是诗乐之间在形式上有必然的联系：音乐讲究旋律，诗歌讲究韵律，诗律和乐律之间有一致性，诗的四声与乐的五音有着某种对应关系，诗讲究声律后，更加便于入乐。再如诗人的创作动机、作品价值的实现等问题可以从音乐的背景中去考察，因为诗乐之间存在着这样一种关联：诗需要乐，诗待乐而升华，而传播，而实现感人心的价值。“诗为乐心，声为乐体”①，“乐以诗为本，诗以声为用”。② 配乐以后的诗从声、乐、舞、容等各个方面同时引发人们的美感，诗的内含也因此得到淋漓尽致的表达。音乐也是诗人作品得以广泛传播的重要形式，与文人的声名高下有很大关联，是我们认识诗人的重要视角。

第三、从音乐角度研究乐府的可能性。多年来学界治乐府学者不多的一个重要原因就是学人们对从音乐的角度来研究乐府存有两点疑虑：一、音乐的流传、变化是很快的，记录音乐的曲谱、舞谱今天所存无多，何谈从音乐的角度来研究乐府？其实，这是只是看到了音乐变化的一面，而没有看到音乐传承还有其相对稳定的一面。例如记录隋唐燕乐的曲谱固然所剩无多，但后来的宋词、元曲、明清传奇所入

---

① 刘勰《文心雕龙·乐府》，赵仲邑《文心雕龙译注》，第64页，南宁，漓江出版社，1982。

② 郑樵《通志·乐略第一》，《通志二十略》，第883页，北京，中华书局，1995。

曲调，仍然与之一脉相传。正如音乐学家丘琼荪所言："隋唐燕乐，久已失传，法曲霓裳，徒成佳话。两宋之俗乐，自是唐代之遗，因时世推移，旧调已多陵替。昔之二十八调，至宋初实存十七调。元明以降，仅存十三调。然穷流溯源，则是一脉相承的。今日之乐，不论昆弋皮黄，管弦杂曲，其乐调无一不是隋唐燕乐调之遗，可断言也。"[①] 而记录这些"昆弋皮黄，管弦杂曲"音乐的资料就多了，我们仍可从中窥及隋唐时期音乐的某些面貌特征。二、不懂音乐何谈从音乐角度治乐府？在这里有必要对古音乐知识在这一研究中所起作用做一个适当的估计，懂得音乐固然极为重要，不懂也有大量的文章可作。能够恢复古乐，固然难得，也十分重要，掌握古代音乐发掘方面的专门知识，无疑会给某些问题的解决找到极为重要的支撑。然而不能复原古音乐，也可以从音乐的角度来研究古代诗歌。乐府诗是一个与音乐密切相关的文化活动，是一个立体的存在，这一活动可分解为多个层面，如作者、歌者、听看者、歌词、曲调……等等，曲调只是其中一个层面，而每一个层面都可能影响到诗人的创作。如研究某一首诗在当时如何传播，如何受到人们的欢迎，诗人们对乐府创作的态度等等，就可以不借助复原音乐来完成，面这些对于深人认识乐府创作恰恰有着重要的作用。

作者简介：吴相洲，男，1962年9月生，辽宁义县人，1995年于北京大学获文学博士。现为首都师范大学文学院教授、博士生导师，中国诗歌研究中心研究员。与乐府学相关的著作有《唐诗创作与歌诗创作关系研究》、《永明体与音乐关系研究》等，相关课题有"《乐府诗集》研究"、乐府诗构成要素研究。

① 丘琼荪《燕乐探微·叙》，第1页，上海，上海古籍出版社，1989。

《荀氏录》考

◇郑祖襄

（北京，中央音乐学院音乐学系，100031）

提　要　《古今乐录》中有关“清商三调歌诗”的内容，多据《荀氏录》转录。此书乃荀勖所撰。本文在对荀勖音乐史上的影响地位考察的基础上认为，陈释智匠所说的《荀氏录》，就是荀勖编辑的《魏宴乐歌辞》和《晋宴乐歌辞》这两种书。

关键词　《古今乐录》　荀勖　《荀氏录》

南朝陈智匠所撰《古今乐录》（《乐府诗集》引）在叙述汉魏至陈朝的音乐时曾直接或间接引一本名《荀氏录》的书。在研究汉魏诗歌中，文学界王运熙先生很早就提出此书为荀勖所撰，并认为《宋书·乐志》所载“清商三调歌诗”，系据《荀氏录》转录，[①] 但未及细考。《荀氏录》究竟是一本什么样的书？它包含哪些音乐内容？在中国古代音乐文献中，《荀氏录》是一本不能不注意的书。

一、留存的《荀氏录》文字

《古今乐录》引述《荀氏录》文字内容，主要在叙述“平调”、“清调”、“瑟调”三段之中：

> 王僧虔《大明三年宴乐技录》：“平调有七曲：一曰《长歌行》，二曰《短歌行》，三曰《猛虎行》，四曰《君子行》，五曰《燕歌行》，六《从军行》，七曰《鞠歌行》。”《荀氏录》所载十二曲，传者五曲：武帝“周西”、“对酒”，文帝“仰瞻”，并《短歌

---

① 王运熙《乐府诗述论》，第294页，“汉魏六朝乐府诗研究书目提要·宋书乐志”，上海，上海古籍出版社，1996。

行》；文帝"秋风"、"别日"，并《燕歌行》是也。其七曲今不传：文帝"功名"，明帝"青青"，并《长歌行》；武帝"吾年"，明帝"双桐"，并《猛虎行》；"燕赵"，《君子行》；左延年"苦哉"，《从军行》；"雉朝飞"，《短歌行》是也。①

王僧虔《技录》："清调有六曲：一《苦寒行》，二《豫章行》，三《董逃行》，四《相逢狭路间行》，五《塘上行》，六《秋胡行》。"《荀氏录》所载九曲，传者五曲，晋、宋、齐所歌，今不歌：武帝"北上"，《苦寒行》；"上谒"，《董逃行》；"蒲生"，《塘上行》；"晨上"、"愿登"，并《秋胡行》是也。其四曲今不传：明帝"悠悠"，《苦寒行》；古辞"白杨"，《豫章行》；武帝"白日"，《董逃行》；古辞"相逢狭路间行"是也。②

王僧虔《技录》："瑟调曲有《善哉行》、《陇西行》、《折杨柳行》、《西门行》、《东门行》、《东西门行》、《却东西门行》、《顺东西门行》、《饮马行》、《上留田行》、《新成安乐宫行》、《妇病行》、《孤子生行》、《放歌行》、《大墙上蒿行》、《野田黄爵行》、《钓竿行》、《临高台行》、《长安城西行》、《武舍之中行》、《雁门太守行》、《艳歌何尝行》、《艳歌福钟行》、《艳歌双鸿行》、《煌煌京洛行》、《帝王所居行》、《门有车马客行》、《墙上难用趋行》、《日重光行》、《蜀道难行》、《棹歌行》、《有所思行》、《蒲坂行》、《採梨橘行》、《白杨行》、《胡无人行》、《青龙行》、《公无渡河行》。"《荀氏录》所载十五曲，传者九曲：武帝"朝日"、"自惜"、"古公"，文帝"朝游"、"上山"，明帝"赫赫"、"我徂"，古辞"来日"，并《善哉》；古辞"罗敷艳歌行"是也。其六曲今不传："五嶽"，《善哉行》；武帝"鸿雁"，《却东门行》；"长安"，《长安城西行》；"双鸿"、"福钟"，并《艳歌行》；"墙上"，《墙上难用趋行》是也。③

除此之外，在论及一些具体作品时，通过王僧虔《大明三年宴乐技录》转引的《荀氏录》又有若干条：

① 郭茂倩《乐府诗集》，第30卷，第441页，北京，中华书局，1979。本文所引原点校本的这几段文字中，个别标点有误，今改正。

② 郭茂倩《乐府诗集》，第33卷，第495页，北京，中华书局，1979。

③ 郭茂倩《乐府诗集》，第36卷，第534－535页，北京，中华书局，1979。

《猛虎行》，王僧虔《技录》曰："《荀录》所载，明帝《双桐》一篇。"今不传。①

《从军行》，王僧虔云："《荀录》所载左延年《苦哉》一篇。"今不传。②

《豫章行》，王僧虔云："《荀录》所载古《白杨》一篇。"今不传。③

王僧虔《技录》云：《却东西门行》，"《荀录》所载武帝《鸿雁》一篇。"今不传。④

王僧虔《技录》云：《墙上难用趋行》，"《荀录》所载《墙上》一篇。"今不传。⑤

《怨诗行》歌东阿王《明月照高楼》一篇。王僧虔《技录》曰："《荀录》所载《古为君》一篇。"今不传。⑥

根据以上《古今乐录》所引，至少，《荀氏录》记载的作品有"平调"12首、"清调"9首、"瑟调"15首、"楚调"1首，共计37首作品。

《宋书·乐志》载有"清商三调歌诗"，共记载了19首作品的歌词，并写明是"荀勖撰旧词施用者"。⑦ 这里所说的"荀勖撰旧词施用者"，并不是荀勖所撰，而是荀勖给旧有的歌词（主要是汉代古辞和曹氏作品）配上曲调。这条看似平凡的记载，透露出历史的信息是：这些早已是汉魏歌曲的传统作品，是经过音乐家荀勖对歌词（诗）与曲调的重新编配，才被施用到宫廷宴乐之中。荀勖"撰旧词施用者"的作品有"平调"（5首）、"清调"（6首）、"瑟调"（8首）、"大曲"（15首）、"楚调怨诗"（1首）五大类，共计大、小作品35首。

从音乐史传承角度分析，荀勖的艺术处理和加工是不能忽视的。其中"平调"、"清调"、"瑟调"的19首作品均属《荀氏录》所载之

---

① 郭茂倩《乐府诗集》，第31卷，第462页，北京，中华书局，1979。
② 郭茂倩《乐府诗集》，第32卷，第475页，北京，中华书局，1979。
③ 郭茂倩《乐府诗集》，第34卷，第501页，北京，中华书局，1979。
④ 郭茂倩《乐府诗集》，第37卷，第552页，北京，中华书局，1979。
⑤ 郭茂倩《乐府诗集》，第40卷，第588页，北京，中华书局，1979。
⑥ 郭茂倩《乐府诗集》，第41卷，第610页，北京，中华书局，1979。
⑦ 沈约《宋书》，第21卷，第608页，北京，中华书局，1974。

列。《宋书·乐志》与《古今乐录》记载有所差别的是："清调"中的《悠悠》（《苦寒行》曲调），并不如《古今乐录》所说"不传"，在《宋书·乐志》仍有记载。"瑟调"中的《艳歌罗敷行》，《宋书·乐志》把它列为"大曲"之中。

依今天所见《古今乐录》所引《荀氏录》，虽然没有提到"大曲"和"楚调"问题，但并不能就此说《荀氏录》没有这样的内容。从《宋书·乐志》记载这些"荀勖撰旧词施用者"的作品和《古今乐录》记载相符合的情况来看，《宋书·乐志》记载的"大曲"（15 首）和"楚调怨诗"（1 首），也应该是《荀氏录》中的内容。

二、荀勖生平及其音乐活动

荀勖（？－289）生活于魏晋时期。在文化和音乐史上，荀勖生平中最为知名的是参加"汲冢竹书"的整理，编订图书目录"晋中经薄"和制作"笛律"。《晋书·荀勖列传》记载曰：

> 荀勖字公曾，颍川颍阴人，汉司空爽曾孙也。祖棐，射声校尉。父肸，早亡。勖依于舅氏。岐嶷夙成，年十余岁能属文。从外祖魏太傅钟繇曰："此儿当及其曾祖。"既长，遂博学，达于从政。……久之，进位光禄大夫。既掌乐事，又修律吕，并行于世。……俄领秘书监，与中书令张华依刘向《别录》，整理记籍。又立书博士，置弟子教习，以钟、胡为法。……及得汲郡冢中古文竹书，诏勖撰次之，以为《中经》，列在秘书。①

《晋书·律历志》又详细地记载了他制作笛律的经过：

> 泰始十年，中书监荀勖、中书令张华出御府铜竹律二十五具，部太乐郎刘秀等校试，其三具与杜夔及左延年律法同，其二十二具，视其铭题尺寸，是笛律也。问协律中郎将列和，辞："昔魏明帝时，令和承受笛声以作此律，欲使学者别居一坊，歌咏讲习，

① 房玄龄等撰《晋书》，第 39 卷，第 1152－1154 页，北京，中华书局，1974。

依此律调。至于都合乐时，但识其尺寸之名，则丝竹歌咏，皆得均合。歌声浊者用长笛长律，歌声清者用短笛短律。凡弦歌调张清浊之制，不依笛尺寸名之，则不可知也。”

勖等奏：“昔先王之作乐也，以振风荡俗，飨神祐贤，必协律吕之和，以节八音之中。是故郊祀朝宴，用之有制，歌奏分叙，清浊有宜。故曰：‘五声、十二律还相为宫。’此经传记籍可得而知者也。如和对辞，笛之长短无所象则，率意而作，不由曲度。考以正律，皆不相应；吹其声均，多不谐合。又辞：‘先师传笛，别其清浊，直以长短。工人裁制，旧不依律。’是为作笛无法。而知写笛造律，又令琴瑟歌咏，从之为正，非所以稽古先哲，垂宪于后者也。……及依典制，用十二律造笛像十二枚，声均调和，器用便利。……请更部笛工选竹造作，下太乐乐府施行。平议诸杜夔、左延年律可皆留。其御府笛正声、下徵各一具，皆铭题作者姓名，其余无所施用，还付御府毁。”奏可。

勖又问和：“作笛为可依十二律作十二笛，令一孔依一律，然后乃以为乐不？”和辞：“太乐东厢长笛正声已长四尺二寸，今当复取其下徵之声。于法，声浊者笛当长，计其尺寸乃五尺有余，和昔日作之，不可吹也。又，笛诸孔虽不校试，意谓不能得一孔辄应一律也。”案太乐四尺二寸笛正声均应蕤宾，以十二律还相为宫，推法下徵之孔当应律大吕。大吕笛长二尺六寸有奇，不得长五尺余。辄令太乐郎刘秀、邓昊等依律作大吕笛以示和。又吹七律，一孔一校，声皆相应。然后令郝生鼓筝，宋同吹笛，以为杂引、《相和》诸曲。和乃辞曰：“自和父祖汉世以来，笛家相传，不知此法，而令调均与律相应，实非所及也。”郝生、鲁基、种整、朱夏皆与和同。

又问和：“笛有六孔，及其体中之空为七，和为能尽名其宫商角徵不？孔调与不调，以何检知？”和辞：“先师相传，吹笛但以作曲，相语为某曲当举某指，初不知七孔尽应何声也。若当作笛，其仰尚方笛工依案旧像讫，但吹取鸣者，初不复校其诸孔调与不调也。”案《周礼》调乐金石，有一定之声，是故造钟磬者先依律调之，然后施于厢悬。作乐之时，诸音皆受钟磬之均，即为悉应律也。至于飨宴殿堂之上，无厢悬钟磬，以笛有一定调，故诸弦歌皆从笛为正，是为笛犹钟磬，宜必合于律吕。如和所对，直以

意造，率短一寸，七孔声均，不知其皆应何律，调与不调，无以检正，唯取竹之鸣者，为无法制。辄部郎刘秀、邓昊、王艳、魏邵等与笛工参共作笛，工人造其形，律者定其声，然后器象有制，音均和协。

又问和："若不知律吕之义作乐，音均高下清浊之调，当以何名之？"和辞："每合乐时，随歌者声之清浊，用笛有长短。假令声浊者用三尺二笛，因名曰此三尺二调也；声清者用二尺九笛，因名曰此二尺九调也。汉魏相传，施行皆然。"案《周礼》奏六乐，乃奏黄钟，歌大吕；乃奏太蔟，歌应钟，皆以律吕之义，纪歌奏清浊。而和所称以二尺、三尺为名，虽汉魏用之，俗而不典。

……

《书》曰："予欲闻六律、五声、八音，在治忽。"……依案古典及今音家所用，六十律者无施于乐。谨依典记，以五声、十二律还相为宫之法，制十二笛象，记注图侧，如别，省图，不如视笛之孔，故复重作蕤宾伏孔笛。①

这段记载在叙述荀勖制作"笛律"经过的同时，也反映出汉魏宫廷音乐的乐律学背景。荀勖制作的"笛律"，在当时朝廷音乐中也产生了一定的影响。《晋书·乐志》曰：

泰始九年，光禄大夫荀勖以杜夔所制律吕，校太乐、总章、鼓吹八音，与律吕乖错，乃制古尺，作新律吕，以调声韵。事具《律历志》。律成，遂班下太常，使太乐、总章、鼓吹、清商施用。勖遂典知乐事，启朝士解音律者共掌之。②

荀勖制作"笛律"过程中对"管口校正"的认识和计算，早已为世人所瞩目，今天已写人音乐史著述。然而荀勖在乐学理论方面的建设及其音乐创作（包括编配歌曲），似很少有人问津。《玉海》所录唐徐景安《乐书》文字中有"京房制作，荀勖推成"一句，黄翔鹏先生认为

① 房玄龄等撰《晋书》，第16卷，第480－483页，北京，中华书局，1974。
② 房玄龄等撰《晋书》，第22卷，第692页，北京，中华书局，1974。

这是徐景安为俗乐二十八调问题而说。[①] 这说明俗乐二十八调的形成过程中也继承了荀勖的乐调因素。

荀勖在宫廷"掌乐事、修律吕"期间，除为宴乐编配"平、清、瑟、大曲"作品，还为雅乐音乐写作歌词。《宋书·乐志》记载"荀勖造"的有"晋四厢乐歌十七篇"和"晋《正德》《大豫》二舞歌二篇"。这些作品和上述"荀勖撰旧词施用者"不同，是荀勖为雅乐创作的歌词。

综上可知，荀勖在音乐史上的影响是不能低估的。

三、荀勖的音乐著述与《荀氏录》

历史似乎对荀勖还算公平，荀勖的音乐才华并没有完全被历史淹没。史书上多少还留载了他的一些著述。《隋书·经籍志》"集部"在记载"晋太傅《羊祜集》一卷"的附注文字中提到荀勖的著作：

> 《荀勖集》三卷，《录》一卷。亡。[②]

《隋书·经籍志》"集部"在记载"《吴声歌辞曲》一卷"的附注文字中提到了荀勖编撰的歌曲集：

> 《魏宴乐歌辞》七卷，《晋歌章》十卷；又《晋歌诗》十八卷，《晋讌乐歌辞》十卷，荀勖撰。[③]

《旧唐书·经籍志》"丁部集录"载有：

> 《荀勖集》二十卷。[④]
> 《太乐杂歌词》三卷，荀勖撰。[⑤]

---

① 见黄翔鹏先生《中国古代音乐史的分期研究及有关新材料、新问题》，载《乐问》，第180页，北京，中央音乐学院学报出版社，2000。

② 魏徵等撰《隋书》，第35卷，第1061页，北京，中华书局，1973。

③ 魏徵等撰《隋书》，第35卷，第1085页，北京，中华书局，1973。

④ 刘昫等撰《旧唐书》，第47卷，第2058页，北京，中华书局，1975。

⑤ 刘昫等撰《旧唐书》，第47卷，第2080页，北京，中华书局，1975。

《新唐书·艺文志》“甲部经录”乐类载有：

荀勖《太乐杂歌辞》三卷，又《太乐歌辞》二卷，《乐府歌诗》十卷。①

《新唐书·艺文志》“丁部集录”载有：

《荀勖集》二十卷。②

从上述三种“经籍志”的记载来看，荀勖著述大体可以分为两种不同内容性质的书：第一种是《荀勖集》，这是荀勖的个人文集，包揽内容应该比较多，也比较杂，是荀勖各方面著述的汇集。虽然《隋书·经籍志》记载已亡，但《旧唐书·经籍志》和《新唐书·艺文志》均记载是“《荀勖集》二十卷”，说明《荀勖集》、或《荀勖集》中的文字并没有完全丢失，唐代时继续有传抄或印刷。《隋书·经籍志》同时载有荀勖一卷本的《录》。表面上看，这个“录”字，似乎接近于《古今乐录》所引的《荀氏录》，但实际不是。录，在古代原本也是一种文体。《文心雕龙·书记》曰：“录者，领也。古史世本，编以简策，领其名数，故曰录也。”用今天的话说，就是目录。《隋书·经籍志》在“《荀勖集》三卷”后写“《录》一卷”，是说《荀勖集》三卷，其中“目录”有一卷。也即《荀勖集》正文和目录的卷数是分开记写的。同样的记录方式在这段“晋太傅《羊祜集》一卷”的附注文字中还有：

残缺。梁二卷，录一卷。……太宰《贾充集》五卷，录一卷。③

这样的记录方式在《隋书·经籍志》也不仅限于上例，如：

---

① 欧阳修、宋祁等撰《新唐书》，第57卷，第1435页，北京，中华书局，1975。

② 欧阳修、宋祁等撰《新唐书》，第60卷，第1581页，北京，中华书局，1975。

③ 魏徵等撰《隋书》，第35卷，第1061页，北京，中华书局，1973。

晋司隶校尉《傅玄集》十五卷；梁五十卷，录一卷，亡。①

宋临川内史《谢灵运集》十九卷；梁二十卷，录一卷。②

《七林》十卷；梁十二卷，录二卷。卞景撰。③

后两种书，从它们的卷数上更可以直接看出来：梁朝以前的版本（卷数）不含“目录”，梁朝时期的版本（卷数）是含“目录”的。

《隋书·经籍志》另外一种记录方式是不单独写书的“目录”的卷数，但写明其中包含“目录”。如：

《五都赋》六卷并录。张衡及左思撰。④

后周小司空《王褒集》二十一卷并录。⑤

《妇人训诫集》十一卷并录。⑥

因此说，《隋书·经籍志》记载《荀勖集》时提到的《录》，不是《古今乐录》所引的记录宫廷音乐的《荀氏录》。

第二种是“魏晋宫廷音乐歌辞集”。这部分内容的著述是荀勖对魏晋宫廷音乐歌词（也可能包括乐谱）记录编辑，也包括荀勖自己的一些创作、编配的作品的集子。在《隋书·经籍志》载有分门别类的四本书。这四本书因为是歌曲集，所以出现在《隋书·经籍志》“集部”里。其中“《晋歌章》十卷”、“《晋歌诗》十八卷”，是西晋宫廷雅乐歌辞。它应包括《宋书·乐志》记载荀勖造的“晋四厢乐歌十七篇”和“晋《正德》《大豫》二舞歌二篇”。沈约编入《宋书·乐志》的文字可能只是其中的一部分。因为是雅乐歌词，又可称为“太乐歌词”。所以《旧唐书·经籍志》记载的书名是“《太乐杂歌词》（三卷）”，《新唐书·艺文志》记载的是“《太乐杂歌辞》（三卷）”、“《太乐歌辞》（二卷）”。《隋书·经籍志》和《旧唐书·经籍志》、《新唐书·

① 魏徵等撰《隋书》，第35卷，第1061页，北京，中华书局，1973。
② 魏徵等撰《隋书》，第35卷，第1072页，北京，中华书局，1973。
③ 魏徵等撰《隋书》，第35卷，第1086页，北京，中华书局，1973。
④ 魏徵等撰《隋书》，第35卷，第1083页，北京，中华书局，1973。
⑤ 魏徵等撰《隋书》，第35卷，第1080页，北京，中华书局，1973。
⑥ 魏徵等撰《隋书》，第35卷，第1086页，北京，中华书局，1973。

艺文志》的记载在卷数上的差别，则可能是这些书在流传中的散失或编辑上的不同所致。其中记载的“《魏宴乐歌辞》七卷”、“《晋宴乐歌辞》十卷”，是魏、晋宫廷宴乐歌词。它应包括《宋书·乐志》记载的“荀勖撰旧词施用者”的平调、清调、瑟调、大曲、楚调作品。沈约编入《宋书·乐志》的文字也可能只是其中的一部分。因为是宴乐歌词，《新唐书·艺文志》记载的书名是“《乐府歌诗》(十卷)”。

荀勖这二种著述，《宋史·艺文志》均没有记载，可能唐以后已经散失。

从唐以后的别集（个人文集）编撰的特点来看，文集包含作者所有的著述，上述第二种荀勖的“魏晋宫廷音乐歌辞集”也完全可能被编入《荀勖集》中，是《荀勖集》中的一部分，但因为《荀勖集》今已无存，这个问题也就无从得知。

从魏晋到南朝陈朝，记录、编辑宫廷音乐的歌曲集有不少，编辑者也各个不同。《隋书·经籍志》“集部”所载“《吴声歌辞曲》一卷”附注文字曰：

> 又有《乐府歌诗》二十卷，秦伯文撰；《乐府歌诗》十二卷，《乐府三校歌诗》十卷，《乐府歌辞》九卷；《太乐歌诗》八卷，《歌辞》四卷，张永记。……《宋太始祭高禖歌辞》十一卷，《齐三调雅辞》五卷；《古今九代歌诗》七卷，张湛撰；《三调相和歌辞》五卷，《三调诗吟录》六卷，《奏鞞铎舞曲》二卷，《管弦录》一卷，《伎录》一卷；《太乐备问钟铎律奏舞歌》四卷，郝生撰。①

智匠在引述王僧虔《大明三年宴乐技录》和张永《元嘉正声伎录》文字时，常常用一些简省的称谓方式。有时称“王僧虔《技录》”、“张永《伎录》”；有时称“王《录》”、“张《录》”。由于这类集子比较多，引用它们的文字时，写明作者、加上一个“录”字，确实不失为一种简省的表达方式。所以，以今天所见《古今乐录》所引《荀氏录》(或通过王僧虔《大明三年宴乐技录》转引) 的文字内容来分析，智匠所说的《荀氏录》，就是荀勖编辑的《魏宴乐歌辞》(七卷) 和《晋宴乐歌辞》(十卷) 这两种书。

① 魏徵等撰《隋书》，第35卷，第1085页，北京，中华书局，1973。

作者简介：郑祖襄，男，汉族，1952年出生于上海。现为中央音乐学院音乐学系教授、博士生导师。出版个人专著有《中国古代音乐史学概论》、《华夏旧乐新证——郑祖襄音乐文集》，发表学术论文60余篇。兼任《音乐研究》编委，中国音乐史学会副会长。

唐代鼓吹乐大横吹部用乐考

◇王立增

(徐州师范大学文学院，221116)

提　要：长期以来人们在论及唐代鼓吹乐大横吹部所用的乐曲时，所依据的材料是《新唐书·仪卫志》，其实该材料是错误的，因为它所记载的二十四曲都是琴曲，而真正的大横吹部所用乐曲见载于陈旸《乐书》中所引的《唐乐图》一书。本文还对导致错误记载的原因进行了分析。

关键词：唐代　大横吹部　乐曲　考证

一

唐代鼓吹乐分为五部，分别是：鼓吹部、羽葆部、铙吹部、大横吹部、小横吹部。除“小横吹部”所用乐曲已佚外，其余四部所用乐曲在《新唐书·仪卫志》中都有明确的记载，其中“大横吹部”所用乐曲为：

> 大横吹部有节鼓二十四曲：一《悲风》，二《游弦》，三《间弦明君》，四《吴明君》，五《古明君》，六《长乐声》，七《五调声》，八《乌夜啼》，九《望乡》，十《跨鞍》，十一《间君》，十二《瑟调》，十三《止息》，十四《天女怨》，十五《楚客》，十六《楚妃叹》，十七《霜鸿引》。十八《楚歌》，十九《胡笳声》，二十《辞汉》，二十一《对月》，二十二《胡笳明君》，二十三《湘妃怨》，二十四《沉湘》。①

这一段材料被后来的许多乐书、政书和类书所引用，几乎没有人

① 欧阳修、宋祁《新唐书》，第23卷下，第509页，北京，中华书局，1975。

产生过怀疑。在现当代学者的著作和论文中，这一材料也经常被使用，如吴钊、刘东升二位先生编著的《中国音乐史略》中说：

> 鼓吹，最早产生于秦汉时期。到唐代，根据乐器组合的不同，可分为“铙鼓”、“箫笳”、“大横吹”、“小横吹”四种。其中“大横吹”主要用横吹、角、筚篥等乐器合奏，演奏的曲目有《止息》（即《广陵散》）、《悲风》、《游弦》、《间弦明君》、《乌夜啼》、《楚妃叹》、《楚歌》、《胡笳声》等，大都是汉魏相和旧曲。因此，其艺术性相当高。①

孙晓晖先生曾撰《唐代的卤簿鼓吹》② 一文，专论唐代的鼓吹乐，对该材料也未提出异议。倒是王昆吾先生在《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》一书中指出：

> 唐代鼓吹乐大横吹部节鼓二十四曲中，《悲风》、《游弦》、《间弦明君》、《吴明君》、《古明君》、《乌夜啼》、《望乡》、《跨鞍》、《瑟调》、《止息》、《楚客》、《楚妃叹》、《霜鸿引》、《楚歌》、《胡笳声》、《辞汉》、《胡笳明君》、《湘妃怨》、《沉湘》等十九曲都源于琴曲。

虽然王昆吾指出其中的十九曲“都源于琴曲”，但他把这些乐曲仍然看作是大横吹部所使用的乐曲，并据此而认为：“这不仅表明鼓吹乐吸收了琴乐，而且表明琴乐同鼓吹乐已相融合。”③

事实上，《新唐书·仪卫志》中所载“大横吹部”使用的二十四曲在唐代都是地地道道的琴曲。兹证明如下：

1.《悲风》

唐代司马逸客《雅琴篇》云：“调弦拂匣倍含情，况复空山秋月

---

① 吴钊、刘东升《中国音乐史略》（增订本），第123页，北京，人民音乐出版社，1993第2版。

② 孙晓晖《唐代的卤簿鼓吹》，载《黄钟》（《武汉音乐学院学报》）2001年第4期，第62—69页。

③ 王昆吾《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》，第256页，北京，中华书局，1996。

明。《陇水》、《悲风》已呜咽，《离鹍》、《别鹤》更凄清。将军塞外多奇操，中散林间有正声。"① 又，李白《月夜听卢子顺弹琴》云："闲坐夜明月，幽人弹素琴。忽闻《悲风》调，宛若寒松吟。"② 又，宋代钱易《南部新书》壬卷云，唐人裴说"善鼓琴，时称妙绝。……吴人阳子儒，亦于《悲风》尤妙。"③

2.《游弦》；13.《止息》

此二曲在唐前便是琴曲。嵇康《琴赋》云："若次其曲引所宜，则《广陵》、《止息》、《东武》、《太山》、《飞龙》、《鹿鸣》、《鹍鸡》、《游弦》，更唱迭奏，声若自然，流楚窈窕，惩躁雪烦。"④《南史》卷七十五云：（戴颙）"为义季鼓琴，并新声变曲，其三调《游弦》、《广陵》、《止息》之流，皆与世异。"⑤ 唐代仍以琴曲流传。据《琴诀》载，薛易简擅长《游弦》。⑥《大唐传载》云："韩太保皋，生知音律，尝观客弹琴为《止息》。"⑦ 又据《新唐书·艺文志》载，李良辅有《广陵止息谱》一卷，吕渭有《广陵止息谱》一卷，⑧ 说明《止息》在唐代还制有相对稳定的琴谱。

3.《间弦明君》；4.《吴明君》；5.《古明君》；9.《望乡》；10.《跨鞍》；11.《间君》；19.《胡笳声》；20.《辞汉》；21.《对月》；22.《胡笳明君》

以上十曲都是以王昭君故事为题材的琴曲。郭茂倩《乐府诗集》卷二十九《王昭君》解题引《古今乐录》云："晋、宋以来，《明君》止以弦隶少许为上舞而已。梁天监中，斯宣达为乐府令，与诸乐工以清商两相间弦为《明君》上舞，传之至今。"又引王僧虔《技录》云："《明君》有间弦及契注声，又有送声。"引谢希逸《琴论》曰："平调《明君》三十六拍，胡笳《明君》三十六拍，清调《明君》十三拍，

① 彭定求《全唐诗》，第100卷，第1073页，北京，中华书局1960。

② 彭定求《全唐诗》，第182卷，第1856页，北京，中华书局，1960。

③ 钱易《南部新书》，第140页，北京，中华书局，2002。

④ 严可均《全上古三代秦汉三国六朝文》，第47卷，第1320页，北京，中华书局，1985。

⑤ 李延寿《南史》，第75卷，第1867页，北京，中华书局，1975。

⑥ 董诰《全唐文》，第818卷，第8614页，北京，中华书局，1982。

⑦《大唐传载》，文渊阁四库全书第1035册，第534页。

⑧ 欧阳修、宋祁《新唐书》，第57卷，第1436页，北京，中华书局1975。

间弦《明君》九拍，蜀调《明君》十二拍，吴调《明君》十四拍，杜琼《明君》二十一拍，凡有七曲。”引《琴集》曰：“胡笳《明君》四弄，有上舞、下舞、上间弦、下间弦。《明君》三百余弄，其善者四焉。又胡笳《明君别》五弄，辞汉、跨鞍、望乡、奔云、入林是也。”[①]《琴论》和《琴集》均为唐人所撰。[②] 据此可知，上述第3支曲调《间弦明君》、第4支曲调《吴明君》、第9支曲调《望乡》、第10支曲调《跨鞍》、第20支曲调《辞汉》及第22支曲调《胡笳明君》均为琴曲。

第5支曲调《古明君》当是早期的《明君》琴曲，在后世继续流传时前面加一“古”字以示区别。第11支曲调《间君》疑为“间弦明君”之脱文，因为遍检资料，并无《间君》曲调。而此“间弦明君”或是《上间弦》，或是《下间弦》。

第19支曲调《胡笳声》亦为琴曲。《白氏六帖》卷六二“笳”条：“笳者，古人卷芦叶吹之以作乐也，故曰：‘胡笳’，播为琴曲。”[③] 李颀《听董大弹胡笳声兼寄语弄房给事》云：“蔡女昔造《胡笳声》，一弹一十有八拍。……先拂商弦后角羽，四郊秋叶惊摵摵。”[④] 又，戎昱《听杜山人弹胡笳》中云：“绿琴胡笳谁妙弹，山人杜陵名庭兰。”[⑤]

第21支曲调《对月》也是琴曲，据陈旸《乐书》卷一四三、朱长文《琴史》卷四载晋人刘琨曾作《胡笳》五弄，其中有一曲为《悲汉月》，疑是此曲。

6.《长乐声》；7.《五调声》

陈旸《乐书》卷一百四十三“琴声下”云：“古人之论琴声，有经、有纬、有从……五调声、长乐声、胡笳声、止息声……，凡此二十四声为从声也。”[⑥] 又，《说郛》卷一百元僧居月《琴曲谱录》中古琴弄名中有：“长乐声，明宗制”；“五调声，相如制”。[⑦]

---

① 郭茂倩《乐府诗集》，第29卷，第425页，北京，中华书局，1979。

② 参刘大杰《再谈<胡笳十八拍>》，载《文学评论》1959年第4期；王昆吾《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》，第267——269页，北京，中华书局，1996。

③ 白居易《白孔六帖》，文渊阁四库全书第892册，第62卷，第62页。

④ 彭定求《全唐诗》，第133卷，第1357页，北京，中华书局，1960。

⑤ 彭定求《全唐诗》，第270卷，第3011页，北京，中华书局，1960。

⑥ 陈旸《乐书》，文渊阁四库全书第211册，第143卷，第655页。

⑦ 陶宗仪等《说郛三种》，第100卷，第4573页，上海，上海古籍出版社，1988。

8.《乌夜啼》

《乌夜啼》原为清商乐中的西曲歌之一，后来作为琴曲、歌舞曲在唐代广为流传。确切证明琴曲的材料如元稹《听庾及之弹乌夜啼引》中云："君弹《乌夜啼》，我传乐府解古题。"① 又，李远《赠殷山人》："啼乌弦易断，啸鹤调难谐。"②

12.《瑟调》

《通典》卷一四六云，清乐至武后时，"犹有六十三曲。……又七曲有声无辞，《上林》、《凤曲》、《平调》、《清调》、《瑟调》、《平折》、《命啸》等，通前为四十四曲存焉。"③ "有声无辞"，表明是以琴、瑟为主的纯器乐曲。

14.《天女怨》

《说郛》卷一百元僧居月撰《琴曲谱录》中古琴弄名中有"天女怨。"又，明曹学佺撰《蜀中广记》卷七十三"神仙记第三"云，卫真人元嵩"周历二十余年，亡名人关，移住野安，自制琴声为《天女怨》、《心凤弄》，亦有传其声者。"④

15.《楚客》

司马扎《夜听李山人弹琴》云："瑶琴夜久弦秋清，《楚客》一奏湘烟生。曲中声尽意不尽，月照竹轩红叶明。"⑤

16.《楚妃叹》

嵇康《琴赋》云："下逮谣俗，蔡氏五曲、王昭、楚妃、千里、别鹤，犹有一切承间簉乏，亦有可观者焉。"⑥ 可知《楚妃叹》产生于唐前，在唐代亦十分流行。杨师道《侍宴赋得起坐弹鸣琴二首》其二："丝传园客意，曲奏《楚妃》情。"⑦ 又，张纮《行路难》云："荆王奏曲《楚妃叹》，曲尽欢终夜将半。"⑧ 又，李颀《琴歌》中云："铜炉华

---

① 彭定求《全唐诗》，第404卷，第4510页，北京，中华书局，1960。

② 彭定求《全唐诗》，第519卷，第5932页，北京，中华书局，1960。

③ 杜佑《通典》，第146卷，第761页，北京，中华书局，1984。

④ 曹学佺撰《蜀中广记》，文渊阁四库全书第592册，第73卷，第193页。

⑤ 彭定求《全唐诗》，第596卷，第6906页，北京，中华书局，1960。

⑥ 严可均《全上古三代秦汉三国六朝文》，第47卷，第1320页，北京，中华书局，1985。

⑦ 彭定求《全唐诗》，第34卷，第460页，北京，中华书局，1960。

⑧ 彭定求《全唐诗》，第100卷，第1077页，北京，中华书局，1960。

烛烛增辉，初弹《渌水》后《楚妃》。"①又，《乐府诗集》卷二十九相和歌"楚妃叹"题解云："按谢希逸《琴论》有《楚妃叹》七拍。"②

17.《霜鸿引》

杨师道《侍宴赋得起坐弹鸣琴二首》其一云："北林鹊夜飞，南轩月初进。调弦发清徵，荡心祛褊吝。变作离鸿声，还入思归引。长叹未终极，秋风飘素鬓。"③诗中"变作离鸿声"疑是对琴曲《霜鸿引》的描写。又，《说郛》卷一百元僧居月撰《琴曲谱录》中古琴弄名中有"霜鸿引"。

18.《楚歌》

宋之问《初宿淮口》中云："夜闻《楚歌》思欲断，况值淮南木落时。"④又，李白《示金陵子》中云："金陵城东谁家子，窃听琴声碧窗里。……《楚歌》吴语娇不成，似能未能最有情。"⑤

23.《湘妃怨》。

白居易《听弹〈湘妃怨〉》云："玉轸朱弦瑟瑟徽，吴娃徵调奏《湘妃》。分明曲里愁云雨，似道萧萧郎不归。"⑥又，孙氏《闻琴》云："玉指朱弦轧复清，《湘妃》愁怨最难听。"⑦

24.《沉湘》。

雍裕之《听弹〈沉湘〉》："贾谊投文吊屈平，瑶琴能写此时情。秋风一奏《沉湘》曲，流水千年作恨声。"⑧又，许浑《经李给事旧居》中云："朱弦一奏《沉湘》怨，风起寒波日欲曛。"⑨又，钟辂《前定录》"杜思温"条云："贞元初，有太学生杜思温善鼓琴，……思温奏为《沉湘》，老人曰：'此弄初成，吾尝寻之其间音指稍异此。'思温因求其异，随而正之。声韵涵古，又多怨切，时人莫之闻也。"⑩

---

① 彭定求《全唐诗》，第133卷，第1349页，北京，中华书局，1960。
② 郭茂倩《乐府诗集》，第30卷，第435页，北京，中华书局，1979。
③ 彭定求《全唐诗》，第34卷，第459页，北京，中华书局，1960。
④ 彭定求《全唐诗》，第51卷，第628页，北京，中华书局，1960。
⑤ 彭定求《全唐诗》，第184卷，第1885页，北京，中华书局，1960。
⑥ 彭定求《全唐诗》，第443卷，第4948页，北京，中华书局，1960。
⑦ 彭定求《全唐诗》，第799卷，第8991页，北京，中华书局，1960。
⑧ 彭定求《全唐诗》，第471卷，第5351页，北京，中华书局，1960。
⑨ 彭定求《全唐诗》，第536卷，第6118页，北京，中华书局，1960。
⑩ 钟辂《前定录》，文渊阁四库全书第1042册，第634页。

二

以上证明了《新唐书·仪卫志》中所载鼓吹乐大横吹部的二十四曲都是琴曲。琴曲常以丝弦乐器为主，演奏的多是轻盈曼妙、细腻文雅的曲调，适合在庭堂或固定场所演奏，而鼓吹乐往往是以吹奏乐器和打击乐器为主，需演奏粗犷豪放的音乐才能壮声威、长气势，常用于朝会或道路，且正如《旧唐书·音乐志》所言："鼓吹本军旅之音，马上奏之"，① 因而以上二十四曲琴曲绝不可能是用于鼓吹乐的乐曲。

那么，真正的鼓吹乐大横吹部乐曲是什么呢？陈旸《乐书》卷一百三十在"小横吹"乐器下引《唐乐图》云：

> 惟大横吹二十四曲，内三曲马上警严用之：一曰《权乐树》，二曰《空口莲》，三曰《贺六运》。其余二十一曲备拟所用，一曰《灵泉崔》，二曰《达和若轮空》，三曰《白净王子》，四曰《他贤送勤》，五曰《鸣和罗纯羽毬》，六曰《叹度热》，七曰《吐久利能比轮》，八曰《玄比敦》，九曰《植普离》，十曰《胡笛尔笛》，十一曰《鸣罗特罚》，十二曰《比久伏大汗》，十三曰《于理真斤》，十四曰《素和斛律》，十五曰《鸣缌真》，十六曰《乌铁甘》，十七曰《特介汗》，十八曰《度宾表》，十九曰《阿若于楼达》，二十曰《大贤真》，二十一曰《破阵乐》。②

这一段材料又为马端临《文献通考》卷一百三十八所引，十分清楚地记录了唐代鼓吹乐中大横吹部所用的二十四支乐曲。

以上这二十四支乐曲中，除《破阵乐》以外，其余曲调均来自于北方少数民族的音乐（主要是鲜卑音乐）。郭茂倩在《乐府诗集》卷十六中曾指出，唐代的鼓吹乐"唯《羽葆》诸曲，备叙功业，如前代之制。"③ 换言之，除《羽葆》以外的其它诸部并非继承汉制传统，如鼓吹部就来自于北方少数民族，胡震亨《唐音癸签》卷十二在其中的

---

① 刘煦《旧唐书》，第29卷，第1071页，北京，中华书局，1975。

② 陈旸《乐书》，文渊阁四库全书第211册，第130卷，第584页。

③ 郭茂倩《乐府诗集》，第16卷，第224页，北京，中华书局，1979。

"大鼓十五曲"后谓："诸曲名似奚契语。考《隋志》大鼓亦十五曲，其词本之鲜卑，意唐仍其旧尔。"[①] 同样，大横吹乐的二十四曲也来自于北方少数民族。据《通典》卷一四六载：

> 北狄乐，皆为马上乐也。鼓吹本军旅之音，马上奏之，故自汉以来，北狄乐总归鼓吹署。后魏乐府始有北歌，即魏真人歌是也。……周、隋代，与西凉乐杂奏。今存者五十三章，其名目可解者六章：慕容可汗、吐谷浑、部落稽、钜鹿公主、白净皇太子、企俞也。其余不可解，咸多可汗之词。[②]

这里"名目可解者六章"之一的《白净皇太子》就是后来唐代大横吹部"备拟所用"的第三支曲调《白净皇子》。[③] 而其它曲调名皆"不可解"，显然是音译少数民族语言而成。由于唐代缺少译者，[④] 所以只能在有关文献中以"虏音"的形式被记录和流传。

其中比较特殊的是《破阵乐》一曲。此曲并非来自北方少数民族，而是贞观初由唐太宗创制，《通典》卷一百四十六载："太宗为秦王时，征伐四方，人间歌谣有《秦王破阵乐》之曲。及即位，贞观七年制《破阵乐》舞图……令起居郎吕才依图教乐工百二十人，被甲执戟而习之。凡为三变，每变为四阵，有往来疾徐击刺之象，以应歌节，数日而就，发扬蹈厉，声韵慷慨。和云'秦王破阵乐'。飨宴奏之。"[⑤]《破阵乐》在唐代鼓吹乐中应用十分广泛，其第二部"羽葆部"中第十八曲即为《破阵乐》，其第三部"铙吹部"中第一曲为《破阵乐》。

关于这二十四曲具体的宫调，在《乐府诗集》卷二十一中有记录：

---

① 胡震亨《唐音癸签》，第12卷，第124页，上海，上海古籍出版社，1981。

② 杜佑《通典》，第146卷，第763页，北京，中华书局，1984。

③ 此曲曾在隋代被译成华音，故杜佑《通典》卷一四六谓："隋鼓吹有白净王太子曲，与北歌校之，其音皆异。"

④ 杜佑《通典》卷一四六谓："大唐开元中，歌工长孙元忠之祖受业于侯将军贵昌，并州人也，亦代习北歌。贞观中，有诏令贵昌以其声教乐府。元忠之家代相传如此，虽译者亦不能通知其词，盖年岁久远，失其真矣。"

⑤ 杜佑《通典》，第146卷，第761页，北京，中华书局，1984。

唐制，太常鼓吹，令掌鼓吹。施用调习之，节以备卤簿之仪，而分五部。……四曰大横吹部，其乐器与隋同，凡二十四曲：黄钟角八曲，中吕徵二曲，中吕征一曲，中吕商三曲，中吕羽四曲，中吕角四曲，无射二曲。①

但到底何曲为黄钟，又何曲为中吕？由于资料匮乏，实难以确考。

三

为什么《新唐书·仪卫志》在记载大横吹乐二十四曲时会出现错误呢？其直接原因便是：在史料来源上，《新唐书·仪卫志》的编撰者未能参考《唐乐图》一书。

关于《新唐书·仪卫志》中有关鼓吹乐的史料来源，孙晓晖先生以为出自《律书乐图》②。这里需要说明的是，其中对棡鼓部、羽葆部和铙歌部的记载确实出自《律书乐图》，但对大横吹部的记载并不出自《律书乐图》，因为《乐书》卷一百三十在乐器“小横吹”下所引《律书乐图》的材料为：

《律书乐图》云：“横吹，胡乐也。昔张博望入西域，传其法于西京，得《摩诃兜勒》一曲，李延年因之，更造新声二十八解，乘舆以为武乐，汉时常给边将，魏晋以后二十八解又不复存，其所用者，唯《黄鹄》、《陇头水》、《出关》、《出塞》、《入塞》、《折杨柳》、《黄覃子》、《赤之杨》、《望行人》十四曲也。”③

而这一段材料并没有被《新唐书·仪卫志》所引用。

更为重要的是，《新唐书·仪卫志》也未能参考《唐乐图》一书。《唐乐图》，与《律书乐图》非为一书。《乐书》中有关“小横吹”的记载分别引用二书，便是证明。再如《乐书》卷一百三十九有关小鼓的记载：“《唐乐图》：其制有一大鼓，鼓上负一小鼓，皆卧之。《律书

① 郭茂倩《乐府诗集》，第21卷，第310页，北京，中华书局，1979。

② 孙晓晖《〈新唐书·礼乐志〉的史料来源》，载《中国音乐学》）2003年第4期，第22—33页。

③ 陈旸《乐书》，文渊阁四库全书第211册，第130卷，第584页。

乐图》曰：小鼓九曲，内一曲马上用，八曲严警用，并属鼓吹部也。"①倘若二者为一书，这些地方都不会作二书分别引用。然而，遗憾的是，《唐乐图》一书早已亡佚，且唐宋各家书目均不见载，《日本国见在书目录》录有"《乐图》四卷"，② 或为此书。陈旸《乐书》分别在"应"、"小铜鼓"、"下鼓腊答"、"下牢"、"双觱篥"、"十八管箫"、"小横吹"、"雅簧"、"小鼓"、"熊罴鼓上"、"熊罴鼓下"、"骆驼管"、"十七管笙"、"十二管笙"十四种乐器下引用该书。其它一些书如《五礼通考》、《御制律吕正义后编》、《皇言定声录》、《文献通考》、《皇朝文献通考》、《皇朝通考》等亦有引文，但均是转引自陈旸的《乐书》。而《新唐书》的编撰者并未参考此书，《御制律吕正义后编》卷八十四有按语云："《文献通考》安国乐有双觱篥，《唐乐图》所传也，新、旧志俱阙。"③ 这便是在《仪卫志》中述及大横吹部时导致失误的直接原因。

那么，何以又把琴曲错乱到大横吹乐曲中呢？原因有二：

（一）唐代把清商和鼓吹并为一局，导致《新唐书·仪卫志》的作者在记录鼓吹乐时错误地记录了清商乐中的琴曲。《唐六典》云："皇朝因省清商，并于鼓吹。"④《新唐书·百官志》亦云："唐并清商、鼓吹为一署。"⑤ 唐代琴曲有了很大的发展，但朝廷并不重视其保存和记录，《通典》卷一四六云："唯弹琴家犹传楚汉旧声。……非朝廷郊庙所用，故不载。"⑥ 所以后来的记录者便胡乱地把琴曲错误当成了大横吹曲。而且，二者共同使用乐器"节鼓"，也容易导致上述错误的出现，甚至在《新唐书·仪卫志》中直接被录为"节鼓二十四曲"。

（二）《唐会要》卷三三云："琴曲有胡笳声大角，金吾所掌，工人谓之角手，备鼓吹之列。"⑦ 由于琴曲中有胡笳声大角，被吸收到鼓吹乐中，因而人们也容易误将其它的一些琴曲归入鼓吹乐中。

综上所论，本文认为，《新唐书·仪卫志》中有关鼓吹乐"大横吹

① 陈旸《乐书》，文渊阁四库全书第211册，第139卷，第638页。
② 《日本国见在书目录》，第10页，台湾新文丰出版公司1984年版。
③ 《御制律吕正义后编》，文渊阁四库全书第217册，第84卷，第403页。
④ 李林甫等《唐六典》，第14卷，第406页，北京，中华书局，1992。
⑤ 欧阳修、宋祁《新唐书》，第48卷，第1244页，北京，中华书局，1975。
⑥ 杜佑《通典》，第146卷，第761页，北京，中华书局，1984。
⑦ 王溥《唐会要》，第33卷，第621页，北京，中华书局，1955。

部”二十四曲名的记载是错误的，而正确的应是陈旸《乐书》中所引《唐乐图》的记载。

作者简介：王立增，男，1975年7月生，甘肃天水人。2004年于扬州大学获文学博士。现为徐州师范大学文学院副教授。与乐府学相关的论文有《初唐乐府诗论略》等，相关课题有“中国古代诗歌音乐传播研究”等。

乐府琴歌题名考辨

◇周仕慧
(北京，北京师范大学文学院 100875)

提　要　《乐府诗集》“琴曲歌辞”大多具有歌辞性题名，如“操”、“引”、“弄”等。这些题名在说明乐府琴歌类别特征以及其发展流变等方面有着重要的意义。本文对《乐府诗集》“琴曲歌辞”题名所含信息进行了分析，进而揭示出其主要题名，“操”、“引”、“弄”的内涵。

关键词　乐府诗集　操　引　弄

《乐府诗集》“琴曲歌辞”大多具有歌辞性题名，如“操”、“引”、“弄”等，在乐府诗中属于一个非常典型的现象。这些题名术语与音乐有着密切的关系，它们在说明乐府琴歌类别特征以及其发展流变等方面有着重要的意义，也是“琴曲歌辞”音乐性的重要标识。然其题名在音乐和文学上究竟有什么特质，学界尚未有系统深人的论述。有鉴于此，文章主要分析乐府“琴歌歌辞”性题名的内涵。

据笔者统计，《乐府诗集》“琴曲歌辞”一类中共收录作品 205 首。按歌辞性题目作一次整理：以“操”为名的有 26 题，共收歌辞 44 首；以“引”为名的有 11 题，共收歌辞 19 首；以“歌”为名的有 11 题，共收录歌辞 30 首；以“曲”为名的有 4 题，共收录歌辞 7 首；以“怨”为名的有 3 题，共收录歌辞 10 首；以“畅”为名的有 1 题，收歌辞 1 首；以“吟”为名的有 1 题，收歌辞 1 首；属于“胡笳十八拍”的有两组辞，共收歌辞 36 首；属于“蔡氏五弄”的有五题，共收歌辞 22 首。没有歌辞性题目标志的琴歌杂题有 13 题，收歌辞 35 首。其中或分属于歌辞性琴歌题，如《湘妃》之于《湘妃怨》，《秋风》之于《秋风引》等，有 10 题，共收歌辞 29 首；或属于魏晋以后兴起的琴歌杂题，如《山人劝酒》、《幽涧泉》等，有 4 题，共收歌辞 6 首。

从以上的统计中可以看出以下几点内容：

1. 97%的“琴曲歌辞”题名都与乐歌有着直接的联系，82%的“琴曲歌辞”都带有明确的歌辞性题目，说明这些琴曲歌辞与其音乐曲调有着非常密切的关系。

2. 这种关系可以作如下表述：“琴曲歌辞”是琴曲配辞以后的文本记录，琴曲乐调的特点借助于诗歌声律留存下来，琴曲乐调在很大程度上影响着歌辞的体式结构和总体风格。反过来说，在琴歌当中，歌辞性题名有着相对明确的音乐内涵，标识着不同琴乐曲调的不同体制规范，琴歌的内容、体式、风格之复与变直接折射出琴乐曲调的因革与兴衰。

3. 由于琴曲与歌辞之间有着这种内在的规定性，所以同题琴曲歌辞之间具有很强的类型化的特点。《乐府诗集》当中所收录的琴曲歌辞有四卷之多，但所使用的题名确实有限，大多数歌辞在题名上是重复或是相近的，尤其是文人同题作品在主题、体式等方面往往沿袭重复。

这些都表明乐府琴歌在音乐性上有着明显类别化的特征。

一、琴曲歌辞题名所含信息分析

琴曲歌辞的题名是如何产生的呢？在这些题名当中又包含了哪些重要信息呢？显然这是研究“琴曲歌辞”必须首先弄清的问题。一般说来，一首歌辞包含题名、曲调、本事、体式、风格等要素。题名的产生与其他各要素有着密切的关系，有的题名直接反映了某一要素。例如，现存许多琴歌都有本事，这些本事当中就包含乐歌所叙述的人物故事、情节意境等，后代文人的乐府诗拟作或赋题名本意，或赋乐府诗本事，我们可以根据乐歌题名或乐府本事大致推知琴歌的内容。[①]

---

① 按：笔者注意到南朝琴歌作者一般习惯用赋题法，据乐府琴歌题，写咏物诗。如《雉朝飞操》题解引《乐府解题》曰：“若梁简文帝‘晨光照麦畿’，但咏雉而已。”（《乐府诗集》，第57卷，第835页，北京，中华书局，1979。）“琴曲歌辞”中类似的情况有徐孝嗣、朱孝廉的《白雪歌》咏白雪，简文帝、沈君攸的《双燕离》咏离鸾别燕等。唐代的琴歌作者则注重据汉魏乐府旧题本事，用韵语追溯古题原意。如《乌夜啼引》题解引李勉《琴说》曰：“《乌夜啼》者，何晏之女所造也。初，晏系狱，有二乌止于舍上。女曰：‘乌有喜声，父必免。’遂撰此操。”（《乐府诗集》，第60卷，第872页，北京，中华书局，1979。）张籍的琴曲歌辞《乌夜啼引》就是对这一传说故事的叙述。类似的情况有李端的《王敬伯

再如题名中的“操”、“引”、“弄”等，都是与琴乐密切相关的音乐术语，我们完全可以据此考察这些琴歌所属音乐特点，在曲谱、歌法失传的情况下，乐府琴歌中曲辞题名之演变最先反映了琴乐旧曲的因革与兴衰。总之，考察这些题名，对于深入认识这些歌辞是非常重要的。基于上述对乐府琴歌音乐类别的认识，下面就具体考察“琴曲歌辞”题名内涵和与之相关联的琴曲歌辞曲调、体式、内容、风格以及类型化的特点。

（一）题名类型化特点分析。《乐府诗集》中大多数“琴曲歌辞”题名都带有“操”、“引”、“弄”、“歌”、“曲”、“怨”等音乐性的标题，这些标题甚至成了“琴曲歌辞”最有代表性的特征。薛雪的《一瓢诗话》中甚至有“乐府凡用‘引’、‘操’等名，皆是琴曲”[1]的说法。这说明琴曲歌辞的题名呈现出明显的类型化特点。下面就对这一特点进行分析。

《初学记》卷十六，乐部下记载《琴操》曰：

> 古琴曲有诗歌五曲：一曰《鹿鸣》，二曰《伐檀》，三曰《驺虞》，四曰《鹊巢》，五曰《白驹》。又有十二操：一曰《将归操》，二曰《猗兰操》，三曰《龟山操》，四曰《越裳操》，五曰《拘幽操》，六曰《岐山操》，七曰《履霜操》，八曰《朝飞操》，九曰《别鹤操》，十曰《残形操》，十一曰《水仙操》，十二曰《怀陵操》。又有九引：一曰《烈女引》，二曰《伯妃引》，三曰《贞女引》，四曰《思归引》，五曰《霹雳引》，六曰《走马引》，七曰《箜篌引》，八曰《琴引》，九曰《楚引》。又有河间杂歌二十一章。[2]

又，《乐府诗集》卷五十七“琴曲歌辞”题序中分列出古琴曲“五曲、九引、十二操”的名目：

> 五曲：一曰《鹿鸣》，二曰《伐檀》，三曰《驺虞》，四曰

歌》，韩愈的《别鹤操》，李贺的《走马引》，李白、韩愈、张祜的《雉朝飞操》等都是以乐府古题本事为主题。

① 薛雪《一瓢诗话》，第119页，北京，人民文学出版社，1979。

②徐坚等《初学记》，第16卷，第386页，北京，中华书局，2004。

《鹊巢》，五曰《白驹》。九引：一曰《烈女引》，二曰《伯妃引》，三曰《贞女引》，四曰《思归引》，五曰《霹雳引》，六曰《走马引》，七曰《箜篌引》，八曰《琴引》，九曰《楚引》。十二操：一曰《将归操》，二曰《猗兰操》，三曰《龟山操》，四曰《越裳操》，五曰《拘幽操》，六曰《岐山操》，七曰《履霜操》，八曰《朝飞操》，九曰《别鹤操》，十曰《残形操》，十一曰《水仙操》，十二曰《襄陵操》。①

《初学记》、《乐府诗集》对琴乐的分类依据都源自是《琴操》，《通志·乐略第一》记载《琴操》五十七曲，"九引、十二操、三十六杂曲"。这些表明琴乐有着依据乐曲名目类别区分曲调体制的传统，《琴操》中"歌诗"五曲、十二"操"、九"引"、二十一章"河间杂歌"的编纂原则在传统琴乐分类中一直沿用。其中所谓"五曲"：《鹿鸣》、《伐檀》、《驺虞》、《鹊巢》、《白驹》是《诗经》中的篇目，可能是"弦诗三百"的遗续。但其曲辞并未收入《乐府诗集》"琴曲歌辞"，故题名"曲"并不一定专指琴曲。相对而言，"九引"、"十二操"是琴乐中的传统曲目，"操"、"引"是传统琴曲标志性的题名类别。

《乐府诗集》所著录以"操"、"引"为名的琴曲歌辞题名大多是古琴曲曲名。其中属于"十二操"一类的作品有：孔子、韩愈《将归操》，孔子、辛德源、韩愈《猗兰操》、《龟山操》，周公旦、韩愈《越裳操》，周文王、韩愈《拘幽操》，韩愈《岐山操》，尹伯奇、韩愈《履霜操》，齐犊沐子、鲍照、简文帝、吴均、李白、韩愈、张祜《雉朝飞操》，② 商陵牧子、鲍照、韩愈《别鹤操》、韩愈《残形操》、夏禹《襄陵操》。属于"九引"一类的作品有：孟郊《列女引》（《烈女操》），③ 简文帝、沈约《贞女引》，石崇、刘孝威、张祜《思归引》，

① 《乐府诗集》，第57卷，第822页，北京，中华书局，1979。

② 按：《初学记》："《朝飞操》，牧犊子所作。牧犊子七十无妻，见雉朝飞，感而作此曲也。"（徐坚《初学记》，第16卷，第383页，北京，中华书局，2004）；《乐府诗集》引崔豹《古今注》曰："《雉朝飞》者，犊沐子所作也。"（《乐府诗集》，第57卷，第835页，北京，中华书局，1979。）故此《雉朝飞操》当是"十二操"中的"《朝飞操》"。

③ 按：《乐府诗集》引《琴集》曰："楚樊姬作《列女引》"。（《乐府诗集》，第58卷，第844页，北京，中华书局，1979。）故此作《列女引》，以名其渊源。

简文帝、辛德源、沈佺期《霹雳引》，张率、李贺《走马引》，简文帝《楚引》（《龙丘引》）。[1] 可见，《乐府诗集》"琴曲歌辞"中著录的"操"一类作品，其最初作者都是三代以来的政治领袖、社会名人或传奇人物，内容上多以夏商周人物事迹为主题。相对而言，《乐府诗集》"琴曲歌辞"存录的"引"一类多为魏晋以后的文人作品，这表明有许多题名为"引"的琴曲可能是"有弦无歌"的器乐作品，直到魏晋以后才有文人依曲作辞。

同时，通过对比发现，在古琴曲"十二操"、"九引"类曲目中，除《水仙操》、《箜篌引》、《伯妃引》、《琴引》外，都是乐府琴歌中的传统题名。先秦至隋唐以来的文士操引，亦多沿用古琴曲为名。逯钦立《先秦汉魏晋南北朝诗·汉诗卷十一》"琴曲歌辞"据《琴苑要录》收录了《水仙操》、《伯妃引》、《琴引》辞，这些题名见于《琴操》，《乐府诗集》未尝著录歌辞，逯氏认为其歌诗系后人依托。[2] 但笔者注意到这些乐曲本事中都明确有"援琴作歌"的题解，表明这些琴歌与同题琴曲的流传有着密切的关联。以上现象表明，"操"、"引"类琴曲的产生时间较早，在琴乐中被称为"古琴曲"。从《乐府诗集》所著录的琴曲歌辞来看，"操"、"引"也是传统乐府琴歌的题名标志。

但《乐府诗集》"琴曲歌辞"四卷的编录并没有完全按照《琴操》、《初学记》、《通志》所沿用的"五曲"、"九引"、"十二操"、"三十六杂曲"的编排。郭茂倩在"琴曲歌辞"总题序中列举古琴曲"五曲、九引、十二操"等曲名之后说："自是已后，作者相继，而其义与其所起，略可考而知。"[3] 这说明在郭茂倩那里有着一个明确的思想，那就是后人的同题创作与原来的题名应该有很大的一致性，所以按照分类的原则，自然就应该编排到一起。故郭氏编纂"琴曲歌辞"基本上是按照曲辞题名所标志的琴歌类别收录上古到隋唐以来的琴歌。每题以古词居前，拟作居后，同一曲调，诸格毕备。这其中我们不仅

---

① 按：简文帝《龙丘引》，《乐府诗集》"龙丘引"题解："一曰《楚引》。《琴操》曰：'《楚引》者，楚游子龙丘高所作也。龙丘高出游三年，思归故乡，望楚而长叹，故曰《楚引》。'"（《乐府诗集》，第58卷，第848页，北京，中华书局，1979。）故此作《楚引》，以名其渊源。

② 《先秦汉魏晋南北朝诗》，"汉诗"，第11卷，第320－322页，北京，中华书局，1983。

③ 《乐府诗集》，第57卷，第822页，北京，中华书局，1979。

能看到如“操”、“引”类传统琴乐题名也能看到不同时代的新创题名。

（二）题名新创情况分析。古琴曲“五曲”、“九引”、“十二操”以外，《初学记》据《琴历》收录了“河间杂歌”二十一章，《通志·乐略》称之为三十六杂曲：

> 琴曲有《蔡氏五弄》、《双凤》、《离鸾》、《归风》、《送远》、《幽兰》、《白雪》、《长清》、《短清》、《长侧》、《清调》、《瑟调》、《大游》、《小游》、《明君》、《胡笳》、《广陵散》、《白鱼叹》、《楚妃叹》、《风入松》、《乌夜啼》、《楚明光》、《石上流泉》、《临汝侯》、《子安之》、《流澌洄》、《双燕离》、《阳春弄》、《悦人弄》、《连珠弄》、《中挥清》、《畅志清》、《蟹行清》、《看客清》、《便僻清》、《婉转清》。①

《乐府诗集》“琴曲歌辞”只收录了其中的《蔡氏五弄》、《幽兰》、《白雪》、《明君》、《胡笳》、《风入松》、《乌夜啼》、《双燕离》等八曲曲辞。可见，一方面，并不是所有的琴曲都是配辞的琴歌，无论是古琴曲还是汉魏以来兴起的河间新歌不都是辞曲俱存、尽数可歌。或有部分乐曲是单纯的器乐曲，称之为“但曲”。② 或有部分乐曲曲存辞亡，如《乐府诗集》卷五十八《双燕离》题解引《琴集》曰：“《独处吟》、《流澌咽》、《双燕离》、《处女吟》四曲，其词俱亡。”另一方面，随着琴曲乐调的增加，河间新歌为诗人及乐工歌妓以诗入乐的琴曲歌辞创作提供了丰富的曲调来源，乐府诗中存录了许多文人创作的琴乐古题曲辞。表明古琴曲以外的琴曲配辞情况相对于传统“操”、“引”类琴曲来说比较复杂，不能简单地归入“操”、“引”等题名类别。

笔者进一步考察专门的琴谱曲目表，如初唐手抄本《碣石调·幽兰》谱后列有五十四首在唐代流行的琴曲名目：

---

① 徐坚《初学记》，第16卷，第383页，北京，中华书局，2004。

② 《乐府诗集》引张永录（《元嘉技录》）云：“未歌之前，有一部弦，又在弄后，又有但曲七曲：《广陵散》、《黄老弹》、《飞龙（原无“龙”字，据后文有“飞龙引”补足）引》、《大胡笳鸣》、《小胡笳鸣》、《鹍鸡游弦》、《流楚窈窕》，并琴、筝、笙、筑之曲。”（《乐府诗集》，第41卷，第599页，北京，中华书局，1979。）按：七曲曲名之脱误和分并，在此处已据戴明扬《嵇康集校注》作了校改。

《楚调》、《千金调》、《胡笳调》、《感神调》、《楚明光》、《凤归林》、《白雪》、《易水》、《幽兰》、《游春》、《渌水》、《幽居》、《坐愁》、《秋思》、《长清》、《短清》、《长侧》、《短侧》、《上舞》、《下上舞》、《上间弦》、《下间弦》、《登陇》、《望秦》、《竹吟风》、《哀松路》、《悲汉月》、《辞汉》、《跨鞍》、《望乡》、《奔云》、《如林》、《华舞十游》、《史明五弄》、《董揩五弄》、《凤翅五路》、《流波》、《双流》、《三峡流泉》、《石上流泉》、《蛾眉》、《悲风拂陇头》、《风入松》、《游弦》、《楚客吟秋风》、《东武太山》、《招贤》、《友顾》、《凤游园》、《蜀侧》、《古侧》、《闲居》、《乐龙吟》、《千金清》、《屈原叹》、《乌夜啼》、《瑟调》、《广陵止息》、《楚妃叹》。①

不难发现这些曲目并不以“操”、“引”等命名，琴曲题名中出现“弄”、“清”、“侧”、“调”、“游”、“散”、“叹”、“吟”等新的音乐术语。又，南宋僧居月《琴曲谱录》题序中称：“凡诸调弄诸家谱录，分为三古，若论琴操之始，则伏羲上古明矣，今并取尧制《神人畅》等诸典为上古。秦始皇制《咏道德》等为中古。蔡邕制《游春》等五弄为下古。”② 其谱录按上古、中古、下古的时间顺序分列出流传至北宋的223首琴曲曲目。不同时代琴曲题名类别有所不同，上古曲名多以“操”等为题名，中古琴曲多以“引”、“歌”、“吟”、“行”为题名，下古出现“蔡氏五弄”、“胡笳十八拍”等大型的琴乐组曲，并且大量出现如《仙人劝酒》、《乌夜啼》等以艺术意境、自然物象为题名的琴曲曲目。

在《乐府诗集》著录的“琴曲歌辞”中，《白雪》题为《白雪歌》、《白雪曲》，《明君》题为《昭君怨》、《明妃怨》，《胡笳》题为《胡笳曲》。带有“歌”、“曲”、“怨”等音乐性标题的琴歌名目表明琴乐题名的演变直接反映到琴歌题名中。由此可见，汉魏以来琴乐琴歌创作经历了很大的发展。

① 影旧钞卷子本《碣石调·幽兰谱》，《古逸丛书》，第二册，第539页，南京，江苏广陵古籍刻印社，1997。

② 释宝月辑《琴曲谱录》，引自陶宗仪《说郛三种》（120卷本），第100卷，第4572页，上海，上海古籍出版社，1988。

（三）从题名看琴乐的演变。笔者认为，汉魏以来琴乐乐调的增加、琴曲曲目的丰富主要存在两个因素。一方面，在于琴乐演奏技法的提高，表现力的增强，因而出现表示不同音乐形式、风格的曲名。据《文献通考》卷一三七记载，琴家赵耶利（563－639）精通清调中的楚、侧声：

> 赵师弹琴，未有一声无法，凡一弄之内，清侧殊途；一句之中，莫不阴阳派润。至如《楚明光》、《白雪》寄清调中弹楚清声，《易水》、《凤归林》寄清调中弹楚侧声；《登陇》、《望秦》寄胡笳调中弹楚侧声，《竹吟》、《风衣》、《松露》寄胡笳调中弹楚清声。若此之类非一，可谓妙矣。①

“一弄之内，清侧殊途”表明“清”、“侧”体现了不同的音乐风格。据《乐府诗集》卷二十六引《唐书·乐志》曰：“平调、清调、瑟调，皆周房中曲之遗声，汉世谓之三调。又有楚调、侧调。……侧调者，生于楚调，与前三调总谓之相和调。”② 可知，琴乐曲名中的“清”、“侧”是指不同的琴乐乐调，有着不同的音阶结构。故弹琴家赵耶利所精通的楚声清调或胡笳调中楚清声、楚侧声等属于不同的琴调类别。又《碣石调·幽兰》谱中出现“《上舞》”、“《下上舞》”、“《上间弦》”、“《下间弦》”等比较特殊的琴曲名称。据《乐府诗集》卷二十九所载：

> 晋、宋以来，《明君》止以弦隶少许为上舞而已。梁天监中，斯宣达为乐府令，与诸乐工以清商两相间弦为《明君》上舞，传之至今。”……《琴集》曰：“胡笳《明君》四弄，有《上舞》、《下舞》、《上间弦》、《下间弦》。《明君》三百余弄，其善者四焉。③

可知，它们属于“胡笳《明君》四弄”。“上舞”、“下舞”、“上间

---

① 〔元〕马端临《文献通考》，第137卷，第1217页，北京，中华书局，1986。

② 《乐府诗集》，第376页，第26卷，北京，中华书局，1979。

③ 《乐府诗集》，第29卷，第425－426页，北京，中华书局，1979。

弦"、"下间弦"等是指以弦位，即"清商两相闲弦"为标志的琴乐奏法。

另一方面，琴乐有着保存其他乐器曲调的功能。通过对比《碣石调·幽兰》谱与"河间杂歌"二十一章曲目，发现以"调"为名的琴曲在"瑟调"以外又有"楚调"、"千金调"、"胡笳调"、"感神调"等，表明以"调"为名的琴曲从汉魏到唐代有了很大的发展。其中，有"瑟调"、"胡笳调"，说明瑟曲、胡笳曲可以翻入琴曲。如《通典》卷一百四十六称："丝桐，唯琴曲有胡笳声。"① 又，据《乐府诗集》卷二十九："胡笳《明君别》五弄，《辞汉》、《跨鞍》、《望乡》、《奔云》、《入林》是也。"② 可知《碣石调·幽兰》谱中的《辞汉》、《跨鞍》、《望乡》、《奔云》、《如林》（可能同《入林》）即属于胡笳《明君别》五弄，这些都是相和歌《明君》曲在琴乐中的流变。由此，琴乐曲目不断得以丰富。据琴家薛易简《琴诀》称：

> 易简尝慕昔贤悉善鼓琴，自九岁学之。至十二，裕黄钟杂调三十曲，工《三峡》、《流泉》、《南风》、《游弦》、《天弄》。十七岁，弹胡笳两本，《凤游云》、《乌夜啼》、《怀陵别》、《鹤操》、《仙鹤舞》、《凤归》、《杯沈》、《湘怨》、《楚客吟》、《秋风》、《嵇康怨》、《湘妃叹》、《闲弦》、《白雪》、《秋思》、《坐愁》、《游春》、《绿水》十八弄。后益基苦心周游四方，闻有解者，必往求之。凡所弹杂调三百，大弄四十。③

在天宝时，琴家薛易简所掌握传统琴乐有"杂调三百，大弄四十"。说明在唐代乐坛上，琴乐曲目是相当丰富的。随着不同时代不同琴乐的流行，琴乐的体裁形式中存在着杂调、大弄等类别。

此外，据《乐府诗集》卷三十引张永《元嘉技录》曰："未歌之前，有八部弦，四器俱作，在高、下游弄之后。凡三调，歌弦一部，竟辄作送，歌弦今用器。"④ 卷三十三引《古今乐录》："其器有笙、

---

① 《通典》，第146卷，第763页，北京，中华书局，1984。

② 《乐府诗集》，第29卷，第426页，北京，中华书局，1979。

③ 薛易简《琴诀》，（《全唐文》，第818卷，第3818页，上海，上海古籍出版社，1990。）

④ 《乐府诗集》，第30卷，第441页，北京，中华书局，1979。

笛、（下声弄、高弄、游弄），篪、节、琴、瑟、筝、琵琶八种。歌弦四弦。"① 又引张永《元嘉技录》云："未歌之前，有五部弦，又在弄后。晋、宋、齐，止四器也。"② 这些记载中提到的"在高、下游弄之后"，"下声弄、高弄、游弄"，"又在弄后"等都是以"弄"为乐曲音乐单位，用以说明乐队和歌队音乐表演时乐曲节目单的先后顺序。由此，可推知在琴乐中以"弄"、"游"为题名的曲调可能代表着主题音乐组曲中的不同乐段或者大型乐章中的小型乐曲。

通过以上对曲辞题名的分析，我们看到琴乐不仅仅局限于"操"、"引"类单一的曲目名称，而且出现了表示定弦法、调式或音乐风格的琴曲乐调名以及标志不同乐段的琴曲名目。乐府琴歌经历了一个由传统"操"、"引"类琴歌到曲辞题名不一、主题、诗式各有特点等多种琴歌题材、体裁的发展演变过程。

（四）题名所包含体制因素。事实上，琴曲歌辞题名与琴乐类别、琴歌体制等有着密切的关联，其基本性质是乐歌曲调的标志。曲辞题名在很大程度上反映了乐歌体制、类别等的发展演变，如元稹《乐府古题序》中论述乐府古题的演变亦是从歌诗题名谈起：

> 《诗》讫于周，《离骚》讫于楚，是后诗之流为二十四名：赋颂铭赞文诔箴；诗行咏吟题怨叹章篇；操引谣讴歌曲词调；皆诗人六义之余，而作者之言，由操而下，八名皆起于郊祭、军宾、吉凶、苦乐之际。在音声者，因声以度词，审调以节唱，句度短长之数，声韵平上之差，莫不由之准度，而又别其在琴瑟者，为操、引。采民甿者，为讴、谣。③

其中，特别提到诗歌体裁形式"别其在琴瑟者，为操、引"，有意与采之民甿的"讴"、"谣"区分开来。这表明"操"、"引"类琴歌有着和其他诗歌相区别的体裁规范。作辞者需要"因声以度词"，歌者需要"审调以节唱"。这样才能使得歌辞的句逗长短、平仄声韵的变化符合音乐曲调的"准度"。这表明由歌辞性题名所标志的曲辞与音乐主题

---

① 《乐府诗集》，第33卷，第495页，北京，中华书局，1979。

② 《乐府诗集》，第33卷，第495页，北京，中华书局，1979。

② 元稹《元氏长庆集》，第23卷，第334页，北京，文学古籍刊行社，1956。

旋律、节奏形式等有着密切的关系。

随着琴乐曲调的流传，弹琴家或者文人都有可能为单纯的器乐曲填著歌辞，在以歌辞性题名为标志的同题琴乐曲辞文本作品中，我们非常清楚地看到诗歌在主题内容、体式风格等方面受到曲辞题名的影响。如逯钦立《先秦汉魏晋南北朝诗》汉诗卷十一“琴曲歌辞”中，据《琴苑要录》所录的《水仙操》：

水仙操。伯牙之所作也。伯牙学琴于成连。三年而成。至于精神寂莫。情之专一。未能得也。成连曰：吾之学不能移人之情。吾师有方子春在东海中。乃赍粮从之。至蓬莱山。留伯牙曰：吾将迎吾师。刺船而去。旬时不返。伯牙心悲。延颈四望。但闻海水汩没。山林窅冥。群鸟悲号。仰天叹曰：先生将移我情。乃援琴而作此歌：繄洞渭兮流澌濩。舟楫逝兮仙不还。移形素兮蓬莱山。歍钦伤宫仙石还。①

乐辞内容与乐曲本事有着密切的关系，其歌诗明确写到流水、舟楫、蓬莱山，移形等题解故事中的情景要素。体式上句句用韵，有着便于人乐歌唱的声律结构，并且用到琴曲“操”一类歌辞常见的骚体句式，属于典型的骚体琴歌。这些表明依据《水仙操》曲辞题名创作的诗歌有着一定的体制规范。又唐人李咸用的《水仙操》虽然没有被收人《乐府诗集》，但是，它的内容完全是写琴曲《水仙操》的音乐形象和乐曲本事：

大波相拍流水鸣，蓬山鸟兽多奇形。琴心不喜亦不惊，安弦缓爪何泠泠。水仙缥缈来相迎，伯牙从此留嘉名。峄阳散木虚且轻，重华斧下知其声。糜丝相纠成凄清，调和引得薰风生。指底先王长养情，曲终天下称太平。后人好事传其曲，有时声足意不足。始峨峨兮复洋洋，但见山青兼水绿。成连入海移人情，岂是本来无嗜欲。琴兮琴兮在自然，不在徽金将轸玉。②

---

① 《先秦汉魏晋南北朝诗》，“汉诗”，第11卷，第320页，北京，中华书局，1983。

② 《全唐诗》，第644卷，第7378页，北京，中华书局，1960。

李咸用诗中明确写到《水仙操》的音乐内容："安弦缓爪何泠泠"即是描写琴乐的演奏技法和节奏特点，"始峨峨兮复洋洋"即是形容琴乐旋律变幻的声情。峨峨，高峻貌，指音高。洋洋，舒缓貌，指旋律。表明此诗与琴曲的演奏情景有着直接的关联。其诗歌主题仍然同于乐府古题本事，其诗歌体式也是七言体，句句用韵，并用到骚体句式。可见，唐人以《水仙操》为题名的诗歌仍然受到曲辞题名的影响。相对而言，唐人温庭筠的《水仙谣》：

水客夜骑红鲤鱼，赤鸾双鹤蓬瀛书。轻尘不起雨新霁，万里孤光含碧虚。露魄冠轻见云发，寒丝七炷香泉咽。夜深天碧乱山姿，光碎平波满船月。①

在题名上，仅仅是"谣"和"操"的区别，然而其诗歌主题和体式结构都完全不同。可见，依据《水仙操》曲辞题名创作的诗歌有着一定的体制规范。可以说，以"操"为名的诗歌一般和琴曲以及琴乐题解本事有关。传统乐府曲辞题名有着非常明确的内涵，同题乐府诗拟作不仅在内容上受到乐曲本事的影响，而且在歌诗体式上都用到骚体句式和句句押韵的韵律结构，这些反映了琴乐曲调具有基本体制规范。

总之，歌辞性题名是琴乐曲调体制和声情的标志。在琴曲歌辞题名中"操"、"引"、"弄"、"歌"、"曲"、"怨"、"畅"、"吟"、"拍"等实际上是有着特定内涵的音乐术语，标识了琴乐演变过程中曲调类别、体段、节奏等音乐方面的特征，因而某一特定题名在文本上显示出来的体质特征都是有原因的，不是可以随意改变的。

（五）题名所包含的社会道德内容因素。《乐府诗集》"琴曲歌辞"总题序中引梁元帝《纂要》曰：

自伏羲制作之后，有瓠巴、师文、师襄、成连、伯牙、方子春、钟子期，皆善鼓琴。而其曲有畅、有操、有引、有弄。②

① 《全唐诗》，第576卷，第6704页，北京，中华书局，1960。

② 《乐府诗集》，第57卷，第821－822页，北京，中华书局，1979。

琴曲类别："有畅、有操、有引、有弄。"题序中进一步引用《琴论》解释"畅"、"操"、"引"、"弄"等琴曲名所标志的内涵和主题：

> 和乐而作，命之曰畅，言达则兼济天下而美畅其道也。忧愁而作，命之曰操，言穷则独善其身而不失其操也。引者，进德修业，申达之名也。弄者，情性和畅，宽泰之名也。①

这种观点认为乐曲以"畅"为名，其主题表达"兼济天下"之志，并且"美畅其道"；以"操"为名，其主题抒发内心穷苦忧愁，独善其身而不失其操；以"引"为名，其主题提倡进德修业，申达志向；以"弄"为名，其主题感慨情性和畅，宽泰意趣。显然这种解释主要是运用训诂的方式，从上古时代（汉以前）琴歌中所表现的人文精神、音乐理想等层面上归纳琴乐的主要类别、内容风格。

当然，随着时代发展，出现了许多的题名，这种望文生训的题名解释便不再适用。事实上，随着乐府琴歌的流变，由上古到隋以来的琴歌在内容上也并非只有这四种的主题。这一认识在郭氏接下来对西汉琴乐情况的介绍中得以印证：

> 西汉时有庆安世者，为成帝侍郎，善为《双凤离鸾之曲》，齐人刘道强能作《单凫寡鹤之弄》，赵飞燕亦善为《归风送远之操》，皆妙绝当时，见称后世。②

以上提到西汉"妙绝当时，见称后世"的琴曲即不同于以人物事迹、礼乐思想为内容题旨的上古琴歌，所谓《双凤离鸾之曲》、《单凫寡鹤之弄》、《归风送远之操》等琴曲并不见得一定表达穷苦忧愁或者情性和畅等主题思想，而很有可能是以审美性的文学意象："双凤离鸾"、"单凫寡鹤"、"归风送远"为乐曲主题。再如《梦溪笔谈》卷五谈到琴乐《广陵散》中题名"散"的含义：

---

① 《乐府诗集》，第57卷，第822页，北京，中华书局，1979。按：《琴论》，谢希逸撰，《宋书·艺文志》、《中兴书目》著录。

② 《乐府诗集》，第57卷，第822页，北京，中华书局，1979。

《卢氏杂记》："韩皋谓嵇康琴曲有《广陵散》者，以王凌、毋丘俭辈皆自广陵败散，言魏散亡自广陵始，故名其曲曰《广陵散》。"以予考之，"散"自是曲名，如操、弄、掺、淡、序、引之类，故潘岳《笙赋》："辍张女之哀弹，流广陵之名散。"又应璩《与刘孔才书》云："听广陵之清散。"知"散"为曲名明矣。或者康借此名以谏讽时事，"散"取曲名，"广陵"乃其所命相附为义耳。①

也是不同意韩皋对乐曲题名望文生训、附会时事的解说，认为琴乐题名中的"散"和操、弄等一样都是曲名。由此可见，对歌辞性题名内涵的解释不能仅仅局限于汉魏以来形成的传统文化道德等层面。

（六）题名所包含的乐歌要素。琴曲歌辞题名与乐歌内容、体制流别之间存在着密切关联。其不但标志了琴歌的内容，如《别鹤操》、《秋风引》、《幽居弄》等，以"别鹤"喻别离之情、以"秋风"写岁时之变、以"幽居"表孤独之意。同时，"操"、"引"、"弄"、"歌"、"曲"、"怨"等歌辞性题名在某种程度上反映了不同类别乐曲的音乐风格、体式结构。如《乐府诗集》"琴曲歌辞"收录中同时收录了《别鹤》和《别鹤操》，《秋风》和《秋风引》，《绿竹》和《绿竹引》，《湘妃》、《湘妃怨》和《湘妃烈女操》，《明月引》和《明月歌》。这些歌辞在题名上相近，但是其歌诗体式韵律、主题风格却常常有着明显的区别：以"操"为题名的歌辞通常都用到骚体句式。如鲍溶《湘妃烈女操》辞："目眄眄兮意蹉跎，魂腾腾兮惊秋波。"《别鹤操》："将乖比翼兮隔天端，山川悠远兮路漫漫，揽衣不寐兮食忘餐。"②以"引"为题名的曲辞经常形成主题相近、体式不同的乐曲组合。如吴均的《绿竹》五言四句，隔句押韵，押同一组韵。宋之问《绿竹引》七言八句，开头两句和中间两句都是逐句押韵，押平仄两组韵。这有可能是同主题的两个乐曲。以"怨"为题名的曲辞有着特定的主题风格，如《湘妃》、《湘妃怨》同写舜二妃娥皇、女英随舜南巡不反，舜死于苍梧，二妃死于江湘之事。《湘妃》辞含蓄蕴藉，《湘妃怨》辞幽思激切。孟郊《湘妃怨》"帝于怨逾积"，陈羽《湘妃怨》"二妃怨处云沉沉"

① 沈括《梦溪笔谈》，第5卷，第43页，上海，上海书店出版社，2003。

② 《乐府诗集》，第58卷，第845页，北京，中华书局，1979。

都明确以怨情作为歌诗的主题。

此外，笔者注意到卢照邻《明月引》与阎朝隐《明月歌》，同咏明月，《明月引》辞以叙事为诗歌主题，《明月歌》辞以抒情为诗歌主题。又《乐府诗集》中甚至还存在《乌夜啼》归属清商西曲，而《乌夜啼引》归属琴曲歌辞，二者主题并不相同的情况。①

以上现象表明琴曲歌辞中"操"、"引"、"弄"、"歌"、"曲"、"怨"等歌辞性题名是有区别的，这些题名很有可能具有特定的音乐内涵，标志着乐曲中某些类别、曲调、乐段等等。

即使在同主题乐府琴歌中，歌辞性题名也体现了不同时代乐府琴歌体制特征和艺术风貌的演变。如《乐府诗集》卷五十七"琴曲歌辞一"《湘妃》一题收录刘长卿、李贺辞，郭茂倩在《湘妃》题序中加按语："《琴操》有《湘妃怨》，又有《湘夫人》曲。"《乐府诗集》"琴曲歌辞"中《湘妃》一题后郭氏录入孟郊、陈羽的《湘妃怨》辞，鲍溶的《湘妃烈女操》辞，此后又编录沈约、王僧孺、邹绍先、郎士元等的《湘夫人》辞。《湘妃怨》、《湘夫人》二题存录于汉代的琴乐文献《琴操》，表明《离骚·九歌》中的《湘君》、《湘夫人》在琴乐中演变为《湘妃怨》、《湘夫人》曲。李贺《湘妃》辞"蛮娘吟弄满寒空"、"凉夜波间吟古龙"，鲍溶《湘妃烈女操》辞"云和经奏钧天曲，乍听宝琴遥嗣续。……曲一尽兮忆再奏，众弦不声且如何"都是描写音乐的情感内容以及艺术形象，表明这些歌诗创作与同题琴乐的流行有着密切的关联。《乐府诗集》中《湘夫人》一题同时收录了梁代和唐朝文人的作品，而《湘妃》一系只有唐人作品。可见《湘妃》与《湘夫人》传唱的情况或有不同，体现了文人乐府琴歌的拟作中选声择调时对乐曲的不同审美倾向。这些现象从不同角度说明琴歌题名有着相对独立的内涵，并能在很大程度上显示出不同时代流行琴歌类别、主题、体式等的沿革。

从上面的分析当中可以看出，琴歌的题名当中包含着众多的信息，深入分析这些信息，有助于我们进一步认识这些琴歌。

---

① 按：《乌夜啼引》题解："按清商西曲亦有《乌夜啼》，宋临川王所作，与此义同而事异。"（《乐府诗集》，第60卷，第872页，北京，中华书局，1979。）

二、“操”、“引”、“弄”涵义考辨

曲辞题名的音乐类别在古代歌诗传唱中是非常讲究的，如宋人吕祖谦《吕氏家塾读诗记》卷二引张载的话：“古之乐章，只数句诗，不能成曲调，此所以有弄有引，善歌者知如何为弄，如何为引。善歌者使人继其声，言使其声常从容有余。”① 入乐歌唱的诗辞也具有与音乐风格相一致的内容体制，清人冒春荣认为乐府古体题名类别与琴韵有着一定联系。如《葚原诗说》卷四：“古体各种，……述事本末曰引。……悲如蛩螿曰吟。……委曲尽情曰曲。……词通俚俗曰谣。……感而发言曰叹。……愤而不怒曰怨。诸凡此类，皆依琴韵立造，此即乐中丝竹腔调。”② 笔者发现在乐府琴歌中，“操”、“引”、“弄”等歌辞性题名确实标志了琴曲的类别、体制、风格，有着乐歌原型的意义。其涵义到底如何，对于我们深入理解整个乐府琴歌是非常必要的。下文试作归纳总结。

（一）操。“操”是琴曲的题名标志，元稹《乐府古题序》曰：“其在琴瑟者为操、为引。”③清薛雪的《一瓢诗话》：“乐府凡用‘引’、‘操’等名，皆是琴曲。”④ 笔者把《乐府诗集》中“琴曲歌辞”与乐府诗其他类别的歌辞题名作分类统计和比较，发现以“操”为题名的乐府诗只出现在“琴曲歌辞”一类中。可见，“操”很有可能是专门用以称呼乐府琴歌的，其体制特征和艺术表现手法是琴歌中最为典型的范式。

首先，“操”指弹奏，《左传·成公九年》：“使与之琴，操南音。”⑤ 枚乘《七发》：“使师堂操《畅》，伯子牙为之歌。”⑥进而琴曲

① 吕祖谦《吕氏家塾读诗记》，第1卷，第8页，北京，中华书局，1985。

② 冒春荣《葚原诗说》，第4卷，第1611－1612，《清诗话续编》本，上海古籍出版社，1983。

③ 元稹《元氏长庆集》，第23卷，第334页，北京，文学古籍刊行社，1956。

④ 薛雪《一瓢诗话》，第119页，北京，人民文学出版社，1979。

⑤ 《春秋左传正义》，第26卷，第1905页，《十三经注疏》本，上海，上海古籍出版社，1997。

⑥ 萧统撰、〔唐〕李善注《文选》，第34卷，第479页，北京，中华书局，1977。

称之为“操”，《列子·汤问》：“伯牙游于泰山之阴，卒逢暴雨，止于岩下；心悲，用援琴而鼓之。初为霖雨之操，更造崩山之音。”[①] 有《将归操》、《猗兰操》、《龟山操》、《越裳操》等古琴曲十二操中的作品，皆以“操”为题。

其次，术语“操缦”指调弦，《礼记·学记》：“大学之教也时，教必有正业，退息必有居。学，不学操缦，不能安弦。”[②] 这是说初学弹琴，须先知调协弦音，才能安弦成曲。可见，“操缦”是先秦乐教中的重要内容。因此，汉代社会中儒家礼乐文化把琴乐中操缦安弦之意引申为“操”一类琴曲的主题思想——“不失其操”。《后汉书·曹褒传》：“今且改太乐官曰太予乐，歌诗曲操，以俟君子。”[③]李贤注引刘向《别录》曰：“君子因雅琴之适，故从容以致思焉。其道闭塞，悲愁而作者，名其曲曰操，言遇灾害不失其操也。”[④] 桓谭《新论》：“夫遭遇异时，穷则独善其身而不失其操，故谓之‘操’。”[⑤] 应劭《风俗通义》：“其遇闭塞，忧愁而作者，命其曲曰操。操者，言遇灾遭害，困厄穷迫，虽怨恨失意，犹守礼义，不惧不慑，乐道而不失其操者也。”[⑥] 传为汉代蔡邕的琴学专著题名为《琴操》，其中收录琴曲之十二操及其解题亦大多见“不失其操”的义涵。郭茂倩《乐府诗集》引《琴论》曰：“忧愁而作，命之曰操，言穷则独善其身而不失其操也。”仍然沿用汉儒的伦理道德解释。这些对琴乐“操”题名涵意的说法都认为以“操”为题名的琴歌，大多作在穷苦忧愁之时，表现古人在危难中择善固执的操守。可见，在传统音乐中，“操”一类作品形成了崇尚理想社会、理想人格的母题模式，以“操”为题名的琴歌往往以表现高尚的人格形象，展现仁义道德、人文精神为职事，从而形成琴歌中的传统主题思想。

笔者认为，乐府琴歌题名中“操”的基本含意指琴曲，以“操”为名的曲辞解题中大多有“援琴而歌”的记载，它们一般和琴曲有关，

---

① 《列子》，第5卷，第61页，《诸子集成》本，北京，中华书局，1954。

② 《礼记正义》，第36卷，第1522页，《十三经注疏》本，上海，上海古籍出版社，1997。

③ 范晔《后汉书》，第35卷，第1201页，北京，中华书局，1965。

④ 范晔《后汉书》，第35卷，第1201页，北京，中华书局，1965。

⑤ 桓谭《新论》，第64页，上海，上海人民出版社，1997。

⑥ 应劭《风俗通义校注》，第6卷，第293页，北京，中华书局，1981。

是琴乐中的流行曲目。由于“操”一类琴曲主要流行在汉魏时期，于是形成了反映汉代礼乐文化以及士人生活理想的主题以及以“操”为名的琴歌体制特征。然而，曲辞题名中“操”不仅仅限于儒家道德观的诠释，一方面，即使在古琴曲十二操中，“忧愁而作，命之曰操，言穷则独善其身而不失其操也”并不能涵盖所有以“操”为题名的琴歌。如《越裳操》在于推崇文王之德，《履霜操》在于推崇孝子之德。《雉朝飞操》表现对人生归宿的企盼，《别鹤操》表现情人别离的眷恋。另一方面，随着琴乐曲调的流传，弹琴家或者文人都有可能为单纯的器乐曲填著歌辞，时代风气的转移，乐曲总是代有新变，如梁简文帝《雉朝飞操》则并不依从乐府琴歌本事，立意旨在表现物象风情。[①] 因此，相对而言，以“操”为题名的乐府琴歌在乐府古题本事以外或许还依据琴乐曲调、名目，乐府歌诗体裁、题材等一系列琴歌体制要素而流传，不仅仅限于主题内容一个层面的内涵。

在《乐府诗集》“琴曲歌辞”中，以“操”为名的有 26 题，共收歌辞 44 首，大多收录在“琴曲歌辞”第一、第二卷中。可见，在琴歌艺术史中，“操”一类琴歌产生的时间较早。这些歌辞在体制、内容、风格等方面体现了属于“操”一类乐府琴歌的基本艺术特征。

1. 以“操”为题的乐府琴歌，普遍使用《诗经》四言体以及《楚辞》骚体等先秦时期流行歌诗样式。其中，尤其以骚体居多，如《力拔山操》、《采芝操》、《八公操》等都是汉代以来流行的以“操”为题骚体琴歌。笔者认为这很有可能是受到楚汉之声的影响。此外，在以“操”为题的杂言琴歌中往往能找到入乐痕迹。如《襄陵操》中的“呜呼”，《箕子操》中的“嗟重复嗟，独奈何”，《雉朝飞操》中的“嗟嗟暮兮，可奈何”等拟声虚词在歌诗中错落有致的出现，表明“操”一类琴歌中的人声唱叹与器乐伴奏相和而歌的唱奏方式直接影响到入乐歌诗的句法结构和格律体制。直到唐代韩愈的《琴操》十首、鲍溶《湘妃列女操》中仍然使用雅颂四言体或骚体句式。

2. 以“操”为题名的乐府琴歌一般带有琴歌故事性题解，歌诗大多以叙事性见长，我们能从琴歌中相应地看到琴乐所表现的人物形象、

---

① 按：《乐府诗集》“雉朝飞操”题解引《乐府解题》曰：“若梁简文帝‘晨光照麦畿’，但咏雉而已。”（《乐府诗集》，第 57 卷，第 835 页，北京，中华书局，1979。）

情节意境、思想情感、主题风格等多方面的音乐艺术内容。可见，以"操"为题的早期琴乐往往依赖于琴歌故事而流行。刘大勤《师友诗传续录》述王士禛语："古乐府立题，必因一事，如《琴操》亦然，后人拟作者众，则多借发己意。"① 表明在乐府琴歌拟作中形成了从题名到题解所谓"因事立题"的乐府诗创作模式。因而，笔者通过归纳"操"一类琴歌经常出现的主题，发现其主要表现儒家礼乐文化中知识分子所向往的政治理想和人格修养，这一美学特质形成了琴乐琴歌古雅的审美传统，以至传统音乐中琴乐向来拥有"雅琴"的身份。

文人以"操"为题的乐府诗拟作一般依据题解中的琴歌故事以深化琴歌主题，如《别鹤操》："将乖比翼兮隔天端。"② 张祜《雉朝飞操》："翁得女妻甚可怜。"③ 李白《雉朝飞操》："我独七十而孤栖。"④ 等主题内容和皆与其琴歌题解唇吻遒合。其中，最具有代表性的作品是唐代韩愈的《琴操》十首。《苕溪渔隐丛话前集》卷十八《唐子西语录》云："古乐府命题皆有主意，后之人用乐府为题者，直当代其人而措辞，……惟退之《琴操》得体。"⑤ 即是说韩愈《琴操》在措辞立意等方面遵循了古琴曲"十二操"中的体制规范。

3．在音乐风格上大多以清淳为特征，桓谭《新论》称："'操'似鸿雁之音。……《舜操》者……其声清以微。《禹操》者……其声清以溢，潺潺，志在深河。《微子操》……其声清以淳。《文王操》……其声纷以扰，骇角震商。《伯夷操》、《箕子操》，其声淳以激。"⑥ 可见，这些以"操"为题名的琴乐大多以"清"、"淳"为审美特征。元稹《黄草峡听柔之琴》："别鹤凄清觉露寒，离声渐咽命雏难。怜君伴我涪州宿，犹有心情彻夜弹。"⑦ 又白居易《雨中听琴者弹〈别鹤操〉》："莫教迁客孀妻听，嗟叹悲啼泥杀君。"⑧ 元稹《听妻弹〈别鹤操〉》：

① 〔清〕刘大勤辑《师友诗传续录》，第158页，《清诗话》本，上海古籍出版社，1963。

② 《乐府诗集》，第58卷，第845页，北京，中华书局，1979。

③ 《乐府诗集》，第57卷，第837页，北京，中华书局，1979。

④ 《乐府诗集》，第57卷，第836页，北京，中华书局，1979。

⑤ 〔宋〕胡仔《苕溪渔隐丛话前集》，第18卷，第120页，北京，人民文学出版社，1962。

⑥ 〔汉〕桓谭《新论》，第64页，上海，上海人民出版社，1997。

⑦ 《全唐诗》，第416卷，第4595页，北京，中华书局，1960。

⑧ 《全唐诗》，第456卷，第5168页，北京，中华书局，1960。

"别鹤声声怨夜弦，闻君此奏欲潸然。"① 可知，"清" 以外，如《别鹤操》表现出 "悲"、"怨" 等乐曲主题风格。

唐琴师陈拙《琴说》："故弹操弄者，舒张缓急，要成段节。"② 宋陈旸《乐书》："夫弹操弄者，前缓后急，妙曲之分布也。时中急，后缓，节奏之停歇也。或疾打，则声如劈竹，或缓挑，则韵并风生，亦有声正厉，而以指按杀，亦有响绝，而意犹未尽。"③ 都是说 "操弄" 一类乐曲 "前缓后急"、"成段节" 等节奏特点。"琴曲歌辞" 中李白《雉朝飞操》"雉子斑奏急管弦"，鲍溶《湘妃列女操》"三湘测测流急绿" 等曲辞都是描写乐曲中节奏较为紧急繁促的乐段。可见，清怨、繁急很有可能是 "操" 一类琴乐的音乐风格。相应的，我们看到以 "操" 为题的琴曲歌辞大多都是杂言体，押仄声韵，这也许是和此类琴曲 "前缓后急" 的节奏型有关。而曲辞内容往往刚正清雅、沉郁顿挫，很可能也是受到乐曲清怨风格的影响。

(二) 引。"引" 是乐曲体裁材之一。《文选》卷十八马融的《长笛赋》："故聆曲引者，观法于节奏，察变于句投。"④ 李善注引《广雅》曰："引，亦曲也。" 又引蔡邕《琴操》曰："《思归引》者，卫女之所作也。《琴引》者，秦时倡屠门高之所作也。"⑤ 《思归引》、《琴引》都是琴曲。嵇康《琴赋》："于是曲引向阑，众音将歇。" "引"，也是指琴曲。又据《师友诗传续录》记载："（刘大勤）问：'《天马引》、《天马行》之辨'。（王士禛）答：'《天马引》是琴曲。'"⑥ 可见，以 "引" 则是琴曲的题名标志。

"引" 是琴乐中的重要类别，《乐府诗集》"琴曲歌辞" 序引谢希逸《琴论》云："古琴曲有五曲、九引、十二操"。"琴曲歌辞" 四卷中以 "引" 为名的有 11 题，共收歌辞 19 首。但是，乐府诗其他类别

---

① 《全唐诗》，第 416 卷，第 4569 页，北京，中华书局，1960。

② 朱长文《琴史》，楝亭十二种本。

③ 陈旸《乐书》，第 128 卷，四库全书文渊阁本，台北，台湾商务印书馆，1983。

④ 萧统撰、〔唐〕李善注《文选》，第 18 卷，第 252 页，北京，中华书局，1977。

⑤ 同上。

⑥ 刘大勤辑《师友诗传续录》，第 158 页，《清诗话》本，上海，上海古籍出版社，1963。

也存在以“引”题名的现象，如《乐府诗集》卷二十六“相和歌辞”收录“相和六引”包括《箜篌引》（《公无渡河》）、《宫引》、《商引》、《角引》、《徵引》、《羽引》。卷五十一“清商曲辞”收录《朝云引》。卷五十六“舞曲歌辞”收录《清楚引》、《长歌引》。卷六十八、七十八“杂曲歌辞”收录《归去来引》、《步虚引》。卷九十一、九十五“新乐府辞”收录《郧都引》、《春怀引》。不过，相对而言，以“引”为题名的大多还是著录于“琴曲歌辞”中。因此，笔者认为不同于“操”一类琴曲题名，“引”大概开始是用以称呼琴曲的，后来成为乐府诗体之一。考察乐府诗歌辞性题名中“引”的义涵主要有三种。

1. 乐曲乐调名。《乐府诗集》据文献典籍提到的从先秦流传下来以“引”为题名的古曲皆没有存录古辞，其曲辞多为梁代以后的文人作品，尤其是以梁代文人作品居多。如卷五十七引谢希逸《琴论》“夏禹作《霹雳引》”以及《乐府解题》“楚商梁游于雷泽，霹雳下，乃援琴而作之，名《霹雳引》”。[①] 收简文帝、辛德源、沈佺期辞。卷五十八引《琴操》“鲁次室女作《贞女引》”。[②] 收简文帝、沈约辞。卷五十八引崔豹《古今注》“《走马引》，樗里牧恭所作也。为父报怨，杀人而亡，匿于山之下。有天马夜降，围其室而鸣，觉闻其声，以为追吏，奔而亡去。明旦视之，乃天马迹也。因惕然大悟曰：‘岂吾所处之将危乎？’遂荷粮而逃，入于沂泽中，援琴而鼓之，为天马之声，故曰《走马引》也”。[③] 收张率、李贺辞。卷五十八引《琴操》“《楚引》者，楚游子龙丘高所作也。龙丘高出游三年，思归故乡，望楚而长叹，故曰《楚引》”。[④] 收简文帝辞。

又，属于古琴曲九引之一的《箜篌引》，虽以“引”为名，但并没有收入“琴曲歌辞”，郭茂倩《乐府诗集》卷二十六引陈释智匠《古今乐录》曰：

> 张永《技录》相和有四引，一曰箜篌，二曰商引，三曰徵引，四曰羽引。箜篌引，歌瑟调，东阿王辞。《门有车马客行》、《置酒篇》并晋、宋、齐奏之。古有六引，其宫引、角引二曲阙，宋为

① 《乐府诗集》，第57卷，第828页，北京，中华书局，1979。
② 《乐府诗集》，第58卷，第844页，北京，中华书局，1979。
③ 《乐府诗集》，第58卷，第847页，北京，中华书局，1979。
④ 《乐府诗集》，第58卷，第848页，北京，中华书局，1979。

箜篌引有辞，三引有歌声，而辞不传。梁具五引，有歌有辞。凡相和，其器有笙、笛、节歌、琴、瑟、琵琶、筝七种。①

可见，在南北朝宋、齐、梁、陈间“相和歌”中，“引”标志用一定宫调的乐曲。以宫、商阶名称“宫引”、“商引”。有的有歌辞，如《箜篌引》，瑟调，“东阿王辞”，在梁代仍然“具五引，有歌有辞”；有的只有曲调，歌辞亡逸，如宋“三引有歌声，而辞不传”。

以上这些现象表明，从先秦流传下来古琴曲“九引”不一定都是有歌有辞的琴歌。魏晋南北朝时期“引”仅仅是众多乐曲乐调名中的一种，以“引”为题的乐曲并不一定是琴曲。但是，随着以“引”为题名的乐曲乐调的流传，有许多文人依据乐曲填著乐辞。如《乐府诗集》卷五十八引晋石崇《思归引序》：“因览乐篇有《思归引》，古曲有弦无歌，乃作乐辞。”② 尤其在南朝梁代，文人特别喜欢拟作以“引”为题的乐府琴歌。郑樵《通志·乐略》甚至有“琴之有辞自梁始”③的说法，即是指文人倚声填辞的乐府琴歌创作。《乐府诗集》中存录的用“引”为题的曲辞也是以梁代作品居多。

2. 大曲中的一个部分。引之名有序曲的之意，沈括《梦溪笔谈》卷五述大曲各个乐遍的次序，始为序，接着为引为歌，以引紧接于序之后与歌之前。④ 宋施德操《北窗炙輠录》卷上：

余所谓歌、行、引本一曲尔。一曲中有此三节。凡欲始发声，谓之引，引者，谓之导引也。……今之播鼗者，始以一小鼓引之，《诗》所谓“应田悬鼓”是也。既以小鼓引之，于是人声与鼓声参焉，此所谓行可也。既参之矣，然后鼓声大合，此在人声之中，若所谓歌也。歌、行、引，播鼗之中可见之。惟一曲备三节，故引自引，行自行，歌自歌。其音节有缓急，而文义有终始，故不同也，正如今大曲有入、破、滚、煞之类。今诗家既分之，各自成曲，故谓之乐府，无复异制矣。今选中有乐府数十篇，或谓之行，或谓之引，或谓之谣，或谓之吟，或谓之曲，名虽不同，格

① 《乐府诗集》，第26卷，第377页，北京，中华书局，1979。

② 《乐府诗集》，第58卷，第838页，北京，中华书局，1979。

③ 郑樵《通志》，第49卷，第625页，北京，中华书局，1987。

④ 沈括《梦溪笔谈》，第5卷，第36页，上海，上海书店出版社，2003。

律则一。今人强分其体制者，皆不知歌、行、引之说，又未尝广见古今乐府，故亦便生穿凿耳。①

这里把歌、行、引看成是一个乐曲中的音乐单位，在音乐表演中它们是有先后次序的。其中，引即引子，“凡欲始发声，谓之引；引者，谓之导引也”。施德操认为“引自引，行自行，歌自歌”，歌、行、引是乐段的名称，各个乐段音节缓急、主题、律格皆因曲调不同而各有变化，类似于大曲中人破滚煞之类，是大型乐曲中的组成部分。因而，他并不认为乐府诗中以“引”为题名的乐歌有着什么特定的体制，“名虽不同，格律则一”。

作为乐段的“引”只是说明音乐表演的先后，一曲三节，兼备众体，往往同时具有歌、行、引等曲体。乐曲演奏次序并不确定其人乐歌诗的格律体制。在乐府诗中，这种对“引”的理解也是符合乐府歌诗实际的，我们看到以“引”为题名的歌诗与以行、谣、吟、曲等为题名的歌诗常常会使用到相同的句式、韵律。表明作为乐曲乐段的行、引、谣、吟、曲之间在音乐体制上并没有多大差别。据周密《癸辛杂识续集》卷上记载：

尝闻梨园旧乐工云，凡大燕集乐初作，必先奏引子，谓如大石调引子，则自始至终，凡丝竹歌舞，皆为大石调，直至别奏引子，方随以改为耳。②

同一引曲的乐调和无论是在丝竹歌舞何种形式中的表演是统一的。引曲的基本性质是乐段，它并不具有特殊的格律体制，从而区别于其他歌辞性题名所标志的乐段。

就以“引”为题名的乐府琴歌来看，笔者发现在《乐府诗集》“琴曲歌辞”中《秋风》和《秋风引》，《绿竹》和《绿竹引》，《明月引》和《明月歌》等曲辞往往主题因袭、文词重复。由此推知，在乐府诗中，这些琴歌很有可能所依凭的是同一主题乐曲。又，在相对应的引

① 施德操《北窗炙輠录》，卷上，第3313－3314页，《历代笔记小说大观》本，上海，上海古籍出版社，2001。

② 周密《癸辛杂识续集》，卷上，第132页，“合乐谐和”条，北京，中华书局，1988。

曲和本曲之间，歌诗体式、韵律或有不同。笔者认为，这是因为歌辞韵位的疏密往往由音乐的段落而定，因调而异。故同主题乐歌在押韵方式上，以“引”为题的歌诗与题名中不带“引”的歌诗之间的区别很可能是同一乐曲中不同乐段在乐曲律调上的分别。但是，并不能说作为引曲一定要用何种诗体样式。

因而，在音乐性上，乐辞以“引”为题名的特殊性不存在于和其他类歌辞性题名之间，而是在于引曲和同题本曲之间。即乐曲中的乐段与乐曲整体之间有着一定关联，这也就构成引曲的艺术表现形式。如多数引曲则来自大曲中节奏自由的散序部分，任二北《教坊记笺订》称《柘枝引》“盖大曲之散序也”。即《柘枝引》渊源于盛唐大曲《柘枝》的散序部分。明代琴家创作的《良宵引》，很有可能摘用南朝琴曲《乌夜啼》的引子段发展而成。清代《九宫大成南北词宫谱》中的《阳关引》是散板曲，用作大石调套曲的引子。《迷神引》出于唐大曲《迷神》，《石州引》出于唐大曲《石州》，《婆罗门引》出于唐大曲《婆罗门》。“引”作为大曲乐段的这层义涵，逐渐发展成为词调或曲牌的中“引”，成为“令、引、近、慢”中的一种。

3. 载始末的乐府歌诗类别。姜夔《白石道人诗说》：“载始末曰引。”① 《文章辨体》：“述事本末曰引。”② 《文体明辨》：“述事本末，先后有序，以抽其臆者曰引。”③ 《文章缘起》：“引，《琴操》有《箜篌引》”④ 明陈懋仁注补注：“按唐以前文章未有名引者，汉班固虽作《典引》。然实为符命之文，如杂著命题，各以已意耳。非以引，为文之一体也。唐以后始有此体，大略如序，而稍为短简。盖序之滥觞也。”⑤ 是说在唐以后“引”成为文体之一，同于“序”。这表明音乐曲体转变为文体的一种。由此，作为文体的“引”是具备其体制特征

---

① 姜夔《白石道人诗说》，《历代诗话》本，第681页，北京，中华书局，1981。

② 吴纳著，于北山校点《文章辨体序说》，第32页，北京，人民文学出版社，1998。

③ 徐师曾著，罗根泽校点《文体明辨序说》，第136页，北京，人民文学出版社，1998。

④ 任昉撰，〔明〕陈懋仁注《文章缘起》，《文学津梁》本，第27页，上海，有正书局，1919。

⑤ 任昉撰，〔明〕陈懋仁注《文章缘起》，《文学津梁》本，第27页，上海，有正书局，1919。

的。宋张表臣《珊瑚钩诗话》卷二：

> 猗迁抑扬，永言谓之歌；非鼓非钟，徒歌谓之谣；步骤驰骋，斐然成章谓之行；品秩先后，叙而推之谓之引；声音杂比，高下短长谓之曲；吁嗟慨歌，悲忧深思谓之吟；……此诗之众体也。①

“品秩先后，叙而推之谓之引”完全是从诗体特征的角度对“引”的解释，引文中同时也对歌、谣、行、曲、吟等歌辞性题名作了相对应的解释。显然，在乐府诗体中“引”不仅仅指单纯的乐段。

《文献通考》卷一百三十七：“引者，引说其事。”②笔者发现用“引”为题名的乐府诗以叙事本末为歌诗主题的情况居多。在《乐府诗集》“琴曲歌辞”中石崇《思归引》、沈佺期《霹雳引》、卢照邻《明月引》、李白《飞龙引》、张籍《乌夜啼引》，“新乐府辞”中张说《邺都引》等，这些曲辞中都有事情缘起、经过、题结等过程性的内容描写。可见，作为乐府诗体中的“引”一类歌诗有着以说事为序的特殊含意。曲辞题名中“引”标志了作为乐府诗体的特殊义涵，由于具备叙事功能，其诗体一般比较长。钟秀《观我生斋诗话》卷二：“曰吟、曰引，则取于悠长。”③ 很有可能在音乐上的表现为引声长吟。

前文中提到《乐府诗集》中《乌夜啼》归属清商西曲，而《乌夜啼引》归属琴曲歌辞。覆按《乐府诗集》卷四十七引《古今乐录》：“《乌夜啼》，旧舞十六人。”又，引《乐府解题》曰：“亦有《乌栖曲》，不知与此同否。”④ 卷六十《乌夜啼引》题解：“按清商西曲亦有《乌夜啼》，宋临川王所作，与此义同而事异。”⑤ 这些来源一致而类别不同的乐府诗现象一直没有得到合理的解释。据《古今乐录》记载：

> 《乌夜啼》者，清商曲。也乃周房中乐之遗声，江左所谓梁宋新声也。其词始于宋临川王义庆。宋元嘉中，从彭城王义康于豫

---

① 张表臣《珊瑚钩诗话》，第3卷，第476页，《历代诗话》本，北京，中华书局，1981。

② 马端临《文献通考》，第137卷，第1211页，北京，中华书局，1986。

③ 钟秀《观我生斋诗话》，清光绪5年（1879）年刻本。

④ 《乐府诗集》，第47卷，第690页，北京，中华书局，1979。

⑤ 《乐府诗集》，第60卷，第872页，北京，中华书局，1979。

章郡。义庆时为江州，相见而哭。文帝闻而怪之，召还宅，义庆大惧。妓妾闻乌夜啼，叩斋阁云："明日应有赦。"及旦改南兖州刺史，因作此歌。其词云："笼窗窗不开，乌夜啼，夜夜望郎来。"盖咏其妾也。①

《乌夜啼》属清商曲，是周房中乐之遗声，自晋迁江左，后为梁宋新声。其古题本事及曲词始于宋临川王义庆遭受文帝误解，可能会身陷囹圄之时。妓妾闻乌夜啼。因风俗中有乌啼有喜的说法，她便料知主人应得宥赦的故事。笔者认为以《乌夜啼》为名的舞曲、引曲以及乐段《乌栖曲》等等很有可能都是出于《乌夜啼》一曲。《乌夜啼引》之所以归入琴曲歌辞是因为"引"在乐曲中具有"载始末"的含意，它标识着琴乐中的一种乐调。通过比较《乐府诗集》卷四十七"清商曲辞"所收录《乌夜啼》辞：

歌舞诸少年，娉婷无种迹。菖蒲花可怜，闻名不曾识。
长樯铁鹿子，布帆阿那起。托侬安在间，一去数千里。
辞家远行去，侬欢独离居。此日无啼音，裂帛作还书。
可怜乌臼鸟，强言知天曙。无故三更啼，欢子冒暗去。
乌生如欲飞，二飞各自去。生离无安心，夜啼至天曙。
笼窗窗不开，荡户户不动。欢下箴蕤籥，交侬那得往。
远望千里烟，隐当在欢家。欲飞无两翅，当奈独思何。
巴陵三江口，芦荻齐如麻。执手与欢别，痛切当奈何。②

与卷六十"琴曲歌辞"张籍《乌夜啼引》辞：

秦乌啼哑哑，夜啼长安吏人家。吏人得罪囚在狱，倾家卖产将自赎。少妇起听夜啼乌，知是官家有赦书。下床心喜不重寐，未明上堂贺舅姑。少妇语啼乌，汝啼慎勿虚。借汝庭树作高巢，年年不令伤尔雏。③

---

① 按：《古今乐录》此条亡逸，原文引自《御选唐宋诗醇》，第2卷，四库全书文渊阁本，台北，台湾商务印书馆，1983。

② 《乐府诗集》，第47卷，第691页，北京，中华书局，1979。

③ 《乐府诗集》，第60卷，第872页，北京，中华书局，1979。

西曲歌《乌夜啼》仅仅有辞“笼窗窗不开”同于本事故事中宋临川王义庆辞，但内容风调完全是南朝流行的艳曲情歌。可见，此曲辞为梁宋新声，同系列乐曲还可能包括舞曲、引曲《乌夜啼》以及乐段《乌栖曲》等艺术表现形式。引曲的特点和作用是把乐府本事的来龙去脉述说清楚。“琴曲歌辞”中张籍《乌夜啼引》辞“吏人得罪囚在狱”、“少妇起听夜啼乌，知是官家有赦书”即是以叙述《乌夜啼》古题本事始末为主题，因而很有可能是乐曲《乌夜啼》的引曲。元稹《听庾及之弹〈乌夜啼引〉》可作旁证：

> 君弹《乌夜啼》，我传乐府解古题。良人在狱妻在闺，官家欲赦乌报妻。乌前再拜泪如雨，乌作哀声妻暗语。后人写出乌啼引，吴调哀弦声楚楚。四五年前作拾遗，谏书不密丞相知。谪官诏下吏驱遣，身作囚拘妻在远。归来相见泪如珠，唯说闲宵长拜乌。君来到舍是乌力，妆点乌盘邀女巫。今君为我千万弹，乌啼啄啄泪澜澜。感君此曲有深意，昨日乌啼桐叶坠。当时为我赛乌人，死葬咸阳原上地。①

题名中称该曲为《乌夜啼引》，诗中“后人写出乌啼引，吴调哀弦声楚楚”表明《乌夜啼引》是由弹琴家演奏的吴调琴曲。“君弹《乌夜啼》，我传乐府解古题”，先写及自己创作此诗的背景，接下来以韵语的形式把乐曲《乌夜啼》古题本事缘由写出，其次通过类比的方式把元和初，自己遭贬，其妻韦丛拜乌为他祈祷的经过写出。“当时为我赛乌人，死葬咸阳原上地。”最后以《乌夜啼》本事中的赛乌之俗作题结，载事始末，脉络分明。元稹是在聆听琴家弹奏《乌夜啼引》的具体情境中创作此诗的，而且诗中明确写到创作目的是“传乐府解古题”。可见，诗中内容即是对乐府《乌夜啼引》题意的解析。虽然乐曲渊源一致，但琴乐中《乌夜啼引》有着明确“载始末”的引曲性质，这是不同于西曲《乌夜啼》的关键所在。

---

① 《全唐诗》，第404卷，第4510－4511页，北京，中华书局，1960。

（三）弄。弄作为声乐技艺的一个专门术语，义原宽泛。[①] 在器乐演奏中，“弄”指弹奏、吹奏。如《史记·司马相如列传》：“（相如）及饮卓氏，弄琴，文君窃从户窥之，心悦而好之。”[②] 宋之问《答李司户夔》：“弄琴宜在夜。”[③] 李白《白毫子歌》：“拂花弄琴坐青苔。”[④] 姚合《闲居遣怀》：“闲坐弄琴声。”[⑤] 等皆指弹琴，但不同于“操”，“弄”还可以泛指其他乐器的乐曲演奏。如王涯《秋夜曲》：“银筝夜久殷勤弄。”[⑥] 意为弹筝。《晋书·桓伊传》：“为作三调，弄毕，便上车去。”[⑦] 意为吹笛。李贺《申胡子觱篥歌并序》：“《觱篥歌》以五字断句，歌成左右人合噪相唱。朔客大喜，擎觞起立，命花娘出幕，裴回拜客。吾问所宜，称善平弄。于是，以弊辞配声与予为寿。”[⑧] 意为奏弄觱篥。

弄亦指乐曲。如《韩非子·难三》：“且中期之所官，琴瑟也。弦不调，弄不明，中期之任也。”[⑨] 陆龟蒙《乐府杂咏·双吹管》：“高楼微月夜，吹出《江南弄》。”[⑩] “弄”作为乐曲名称，特指小型乐曲。如《文选》卷十七，王褒《洞箫赋》：“时奏狡弄，则彷徨翱翔。”[⑪] 李善注：“狡，急也；弄，小曲也。”[⑫]

据《乐府诗集》卷三十引张永《元嘉技录》曰：“未歌之前，有八部弦，四器俱作，在高、下游弄之后。”[⑬] 卷三十三引张永《元嘉技录》

---

① 参见任半塘《唐戏弄》第一章“总说”，第5-7页，北京，作家出版社，1958。

② 《史记》，第117卷，第3000页，北京，中华书局，1959。

③ 《全唐诗》，第52卷，第638页，北京，中华书局，1999。

④ 《全唐诗》，第166卷，第1720页，北京，中华书局，1999。

⑤ 《全唐诗》，第498卷，第5701页，北京，中华书局，1999。

⑥ 《全唐诗》，第346卷，第3887页，北京，中华书局，1999。

⑦ 房玄龄等《晋书》，第81卷，第2118页，北京，中华书局，1974。

⑧ 李贺著、〔清〕王琦等评注《三家评注李长吉歌诗》，第2卷，第75页，上海，上海古籍出版社，1998。

⑨ 《韩非子集解》，第16卷，第289页，《诸子集成》本，北京，中华书局，1954。

⑩ 《全唐诗》，第627卷，第7249页，北京，中华书局，1999。

⑪ 萧统撰、李善注《文选》，第17卷，第246页，北京，中华书局，1977。

⑫ 同上。

⑬ 《乐府诗集》，第30卷，第441页，北京，中华书局，1979。

云："未歌之前，有五部弦，又在弄后。"① 这些记载中提到的"在高、下游弄之后"，"又在弄后"等都是以"弄"为乐曲音乐单位用以说明乐队和歌队音乐表演时乐曲节目单的先后顺序。由此，可推知在音乐组曲中，"弄"作乐曲单位，指乐曲的一段或一支。如《世说新语》"旧闻桓子野善吹笛"刘孝标注引《续晋阳秋》："（孝武）帝命（桓）伊吹笛，伊神色无忤，既吹一弄，乃放笛。"②白居易《食饱》："浅酌一杯酒，缓弹数弄琴。"③ "一弄"、"数弄"分别表示乐曲的一支和数段。琴家薛易简《琴诀》称："《凤游云》、《乌夜啼》、《怀陵别》、《鹤操》、《仙鹤舞》、《凤归》、《杯沈》、《湘怨》、《楚客吟》、《秋风》、《嵇康怨》、《湘妃叹》、《闲弦》、《白雪》、《秋思》、《坐愁》、《游春》、《绿水》十八弄。……凡所弹杂调三百，大弄四十。" "十八弄"、"大弄四十"等也都表明"弄"指小型乐曲，是音乐单位。

乐曲曰弄，亦是乐府诗体之一。《乐府诗集》"琴曲歌辞"总题序引梁元帝《纂要》曰："（琴）曲有畅、有操、有引、有弄。"④ 又引《琴论》曰："弄者，情性和畅，宽泰之名也。"⑤笔者发现《乐府诗集》中以"弄"为题名的歌诗，只有"清商曲辞"中的《江南弄》和"琴曲歌辞"中的《蔡氏五弄》。《乐府诗集》卷五十，清商曲辞七，引《古今乐录》曰：

> 梁天监十一年冬，武帝改西曲，制《江南上云乐》十四曲，《江南弄》七曲：一曰《江南弄》，二曰《龙笛曲》，三曰《采莲曲》，四曰《凤笛曲》，五曰《采菱曲》，六曰《游女曲》，七曰《朝云曲》。又沈约作四曲：一曰《赵瑟曲》，二曰《秦筝曲》，三曰《阳春曲》，四曰《朝云曲》，亦谓之《江南弄》云。⑥

可见，《江南弄》是《江南弄》、《龙笛曲》、《采莲曲》、《凤笛曲》、《采菱曲》、《游女曲》、《朝云曲》、《赵瑟曲》、《秦筝曲》、《阳

---

① 《乐府诗集》，第33卷，第495页，北京，中华书局，1979。
② 《世说新语校笺》，第408页，北京，中华书局，1984。
③ 《全唐诗》，第431卷，第4771页，北京，中华书局，1999。
④ 《乐府诗集》，第57卷，第822页。北京，中华书局，1979。
⑤ 同上。
⑥ 《乐府诗集》，第50卷，第726页，北京，中华书局，1979。

春曲》、《朝云曲》等总称。又《乐府诗集》卷五十九引《琴集》:

《(蔡氏)五弄》:《游春》、《渌水》、《幽居》、《坐愁》、《秋思》,并宫调,蔡邕所作也”①

可知,《蔡氏五弄》是由《游春》、《渌水》、《幽居》、《坐愁》、《秋思》等五曲组成。初唐手抄本《碣石调·幽兰》谱后所列唐代流行琴曲名目中亦有《史明五弄》、《董措五弄》等,其性质很有可能是同于《蔡氏五弄》的五首组曲。《通典》卷一百四十六:“蔡邕五弄、楚调四弄调,谓之“九弄”,雅声独存。”②《乐府诗集》卷五十九引《琴议》曰:“隋炀帝以嵇氏四弄、蔡氏五弄,通谓之九弄。”③ 可见,所谓的雅声“九弄”也是指九支乐曲。今琴曲中仍有《梅花三弄》指三个乐段。

这些现象表明,“弄”一般是以大型组曲出现的,在乐府诗体中,它往往由一系列的不同名称的乐曲组成,其音乐风格各有特点。《乐府诗集》卷五十九《蔡氏五弄》题解引《琴书》:

邕性沈厚,雅好琴道。嘉平初,入青溪访鬼谷先生。所居山有五曲:一曲制一弄,山之东曲,常有仙人游,故作《游春》;南曲有涧,冬夏常渌,故作《渌水》;中曲即鬼谷先生旧所居也,深邃岑寂,故作《幽居》;北曲高岩,猿鸟所集,感物愁坐,故作《坐愁》;西曲灌水吟秋,故作《秋思》。三年曲成,出示马融,甚异之。④

“一曲制一弄”即是说蔡氏五弄是由五首乐曲组成。《游春》主题为仙人游逸;《渌水》主题为南曲绿涧;《幽居》主题为居所深寂;《坐愁》主题为感物愁坐;《秋思》主题为灌水吟秋。但《乐府诗集》中《蔡氏五弄》古辞不存,其著录王涯、令狐楚《游春曲》、《游春辞》共7首,江奂、吴均、李白《渌水曲》共5首,李贺《渌水辞》1首,顾况《幽居弄》1首,李白、鲍溶、司空曙、司空图、王涯《秋思》

---

① 《乐府诗集》,第59卷,第855页,北京,中华书局,1979。
② 《通典》,第146卷,第761页,北京,中华书局,1984。
③ 《乐府诗集》,第59卷,第856页,北京,中华书局,1979。
④ 《乐府诗集》,第59卷,第856页,北京,中华书局,1979。

共9首。表明齐梁以来在文人琴歌创作中《蔡氏五弄》是非常受欢迎的琴曲乐调。题解中称："今按近世作者多因题命辞，无复本意云。"① 即指"琴曲歌辞"《蔡氏五弄》中大多数曲辞侧重于表现乐曲本身的音乐内容和意象。如令狐楚《游春曲》"风前调玉管，花下簇金羁"② 表现春景中赏析调弦弄管的意趣。顾况《幽居弄》"扣商占角两三声，洞户溪窗一冥寂"③ 即是从音乐的情景中直接感受幽居的沉寂。司空曙《秋思》"昼景委红叶，月华铺绿苔。沉思更何有，结坐玉琴哀"④ 亦是抒发月夜弹琴的哀婉情思。这些曲辞的内容都与音乐曲调风格有着密切的关联。

此外，唐代白居易就非常喜欢《蔡氏五弄》中的《渌水》曲，他在《琴茶》称："琴里知闻唯渌水。"⑤ 并有《听弹古〈渌水〉》："闻君古渌水，使我心和平。欲识慢流意，为听疏泛声。西窗竹阴下，竟日有余清。"⑥ 又，杜甫《奉同郭给事汤东灵湫作》称："浩歌渌水曲，清绝听者愁。"⑦ 可见，《渌水》曲中多有"疏泛声"表现缓缓行的流水之意，有着"清绝"的艺术效果。白居易《弹秋思》："信意闲弹秋思时，调清声直韵疏迟。近来渐喜无人听，琴格高低心自知。"⑧ 表明《秋思》曲的音乐节奏特点是"调清声直韵疏迟"，也是一首格高调清的古曲。

作者简介：周仕慧，女，1980年9月生，湖南益阳人。北京师范大学文学院05级博士研究生。曾主持北京市哲学社会科学规划项目、北京市教育委员会人文社会科学研究计划重点项目"《乐府诗集》研究"的子课题"琴曲歌辞研究"。目前正在从事北京市哲学社会科学"十一五"规划项目和北京市教委重点项目"乐府诗构成要素研究"子课题"乐府诗体式研究"。

---

① 《乐府诗集》，第59卷，第856页，北京，中华书局，1979。
② 《乐府诗集》，第59卷，第857页，北京，中华书局，1979。
③ 《乐府诗集》，第59卷，第858页，北京，中华书局，1979。
④ 《乐府诗集》，第59卷，第859页，北京，中华书局，1979。
⑤ 《全唐诗》，第448卷，第5038页，北京，中华书局，1960。
⑥ 《全唐诗》，第428卷，第4715页，北京，中华书局，1960。
⑦ 《全唐诗》，第216卷，第2263页，北京，中华书局，1960。
⑧ 《全唐诗》，第450卷，第5087页，北京，中华书局，1960。

再论相和歌及其与清商三调的关系

◇翟景运

（青岛，青岛大学中文系，266071）

提　要　与清商三调歌并无直接关系的“相和歌十七曲”集中出现在隋代以前，这是“相和歌”的本义；囊括清商三调歌与相和歌十七曲为一体的“相和歌”则最早出现在唐代吴兢的《乐府古题要解》，由吴兢误读前代文献而产生。后者与汉魏六朝时期乐府的实际情形不符，却能够长久流行，产生较大的影响，是因为它在乐府内容的归类方面包含着极有价值的因素。将前后两者看作“源”与“流”的关系较为合理。

关键词　相和歌　清商三调　乐府　分类

近代以来的学者对于“相和歌”指代范围的理解存在着不小的分歧，这个分歧集中体现在关于相和歌与清商三调歌之间关系的争论上。观点主要分为两派：一派认为相和歌与清商三调无有直接关系，两者各自独立。梁启超、朱自清、曹道衡诸位先生均持这种观点。另一派则认为相和歌囊括了清商三调歌。黄节、王运熙等先生为这种观点的代表。① 两种观点争论了几十年，至今未有定论。

笔者认为，“相和歌”的涵义不是一成不变的。争论中所涉及的两种“相和歌”，在历史上都曾经存在。对于这些客观存在不能简单地是此非彼，这不是一个单纯的是非问题。考之史籍，与清商三调歌并无直接关系的“相和歌十七曲”集中出现在隋代以前，这是“相和歌”的本义；囊括清商三调歌与相和歌十七曲为一体的“相和歌”观念则最早出现在唐代吴兢的《乐府古题要解》，由吴兢误读前代文献而产

---

① 见梁启超《中国之美文及其历史》第一章《古歌谣及乐府》，北京，东方出版社，1996；朱自清、黄节《乐府清商三调讨论》，《朱自清古典文学论文集》，上海，上海古籍出版社，1981；曹道衡《〈相和歌〉与〈清商三调〉》，《中古文学史论文集》，北京，中华书局，1986；王运熙《相和歌、清商三调、清商曲》，《乐府诗述论》，上海，上海古籍出版社，1996。

生。后者与汉魏六朝时期乐府的实际情形不符，却能够长久流行，产生较大的影响，是因为它在乐府内容的归类方面包含着极有价值的因素。因此，将两者看作“源”与“流”的关系较为合理。

一

1．“相和歌”的本义。相和歌，作为一组乐歌的集合，最早著录于沈约《宋书·乐志》（下文中或简称《宋志》）。《宋志三》说：“《相和》，汉旧歌也。丝竹更相和，执节者歌。本一部，魏明帝分为二，更递夜宿。本十七曲，朱生、宋识、列和等复合之为十三曲。”① 沈约所谓“十七曲”、“十三曲”均是指曲调而言，即谓本有十七个曲调，由朱生等三人合为十三个曲调。《宋志》著录相和歌十五曲，然魏文帝之“弃故乡”、楚词钞之“今有人”和魏武帝之“驾虹霓”都属于《陌上桑》这一个曲调，所以这十五曲只属于十三个曲调，这才是沈约所谓“十三曲”之本义。

《乐府诗集》卷二十六解题引陈释智匠《古今乐录》云：“张永《元嘉技录》：相和有十五曲：一曰《气出唱》，二曰《精列》，三曰《江南》，四曰《度关山》，五曰《东光》，六曰《十五》，七曰《薤露》，八曰《蒿里》，九曰《觐歌》，十曰《对酒》，十一曰《鸡鸣》，十二曰《乌生》，十三曰《平陵东》，十四曰《东门》，十五曰《陌上桑》。十三曲有辞，《气出唱》、《精列》、《度关山》、《薤露》、《蒿里》、《对酒》并魏武帝辞，《十五》文帝辞；《江南》、《东光》、《鸡鸣》、《乌生》、《平陵东》、《陌上桑》并古辞是也。二曲无辞，《觐歌》、《东门》是也。其辞《陌上桑》歌瑟调古辞《艳歌罗敷行》‘日出东南隅’篇。《觐歌》，张录云无辞，而武帝有《往古篇》。《东门》，张录云无辞，而武帝有《阳春篇》。或云歌瑟调古辞《东门行》‘入门怅欲悲’也。古有十七曲，其《武陵》、《鹍鸡》二曲亡。”② 张永所云有辞的相和歌十三曲的曲名与顺序跟《宋志》所列者基本相同，然则沈约所谓十七曲，另当有《觐歌》、《东门》、《武陵》、《鹍鸡》四曲，

① 沈约等《宋书》，第21卷，第603页，北京，中华书局，1974。

② 郭茂倩编《乐府诗集》，第26卷，第314页，上海，上海古籍出版社，1998。

这就是相和歌在朱生等三人“合曲”之前的情形。智匠认为《觐歌》与《东门》两曲至少各有魏武帝所作歌辞一篇，可是张永《技录》并没有著录，也不见于《乐府诗集》，这两篇歌辞很可能已经失传了。

《文选》卷十八马融《长笛赋序》李善注引《歌录》云：“古相和歌十八曲，《气出》一，《精列》二。”① 考《隋书·经籍志》有《歌录》十卷，未著年代与撰人，很可能就是李善所引者。《歌录》说古相和歌总共有十八曲，与沈约、智匠所说的“十七曲”有些矛盾，但它并没有列出十八曲的名称，所以具体情形难以确考。《歌录》所云《气出》、《精列》二曲的顺序与《宋志》和张永《技录》并无二致，三家说法均言之凿凿，由此可见相和歌十七曲必然是有固定的排列顺序的。

论者往往引用沈约所谓“丝竹更相和，执节者歌”这句话来说明相和歌名称的来源，其实这样理解并不十分恰当。首先，丝竹合奏，执节者歌的唱奏方式并非相和歌所独有，比如《宋书·乐志一》就说：

> 汉享宴食举十三曲，与魏世鼓吹长箫同。长箫短箫，《伎录》并云，丝竹合作，执节者歌。②

汉代享宴食举十三曲的演奏、演唱方法可以说与沈约对相和歌的描述没有什么区别，当然不能认为汉代食举乐就是相和歌。另外，徵诸史籍，很容易发现在汉代或者汉代以前，“相和”一词在相和歌以外的场合也屡屡出现。比如：

> 子桑户、孟子反、子琴张三人相与友。子桑户死，未葬，孔子使子贡往侍事焉。或编曲，或鼓琴，相和而歌曰：“嗟来桑户乎，嗟来桑户乎，而已反其真，而我犹为人猗。(《庄子·大宗师》)
>
> 于时俊乂百工，相和而歌《卿云》。(《艺文类聚》卷一引《尚书大传》；《乐府诗集》卷八十三《杂歌谣辞》)
>
> 初，高祖既定天下，过沛，与故人父老相乐，醉酒欢哀，作“风起”之诗，令沛中僮儿百二十人习而歌之。至孝惠时，以沛宫为原庙，皆令歌儿习吹以相和，常以百二十人为员。(《汉书·礼

① 《六臣注文选》，第18卷，第306页，杭州，浙江古籍出版社，1999。
② 沈约等《宋书》，第19卷，第559页，北京，中华书局，1974。

乐志》)

(刘)去为(隋望)卿作歌曰:“背尊章,嫖以忽。谋屈奇,起自绝。行周流,自生患。谅非望,今谁怨。”使美人相和歌之。(《汉书》卷五十三《景十三王传》)

这些所谓“相和”与《宋志》等书所著录的相和歌十七曲并无直接关系,只不过都使用了某种“相和”的唱法罢了,我们不能将唱法相同的所有乐歌都简单地看成是一类事物。相和歌或许即由“相和而歌”的唱法而得名,但相和歌作为某一类乐歌的专有名词,远不是“相和而歌”几个字所能概括得了的。沈约的那个定义不过仅仅说明了相和歌的演唱方法而已,并不能全面、准确地说明相和歌的根本性质,因而还不能将相和歌与汉代食举乐等其他一些不同的音乐形式截然区别开来。

那么相和歌到底有哪些特有的性质呢?这的确需要作一番考察。

《宋书·乐志一》说:“凡乐章古词,今之存者,并汉世街陌讴谣”,又说“凡此诸曲,始皆徒歌,既而被之弦管”。既然相和歌也是“汉旧歌”(《宋书·乐志三》),相和歌的歌辞与曲调自然是来自汉代民歌无疑。不过相和歌与一般的汉代民歌有所不同。我们知道,相和歌有固定的曲目数量,而这固定的十七曲相和歌的排列顺序也是固定的,固定的数量和固定的排列顺序说明相和歌应当是汉代乐府乐工们加工、整理和组合的成果,这一特点足以将相和歌与其他汉代民歌区别开来。因此笔者认为,将所有“汉世街陌讴谣”都看作是相和歌是不正确的。

或认为《宋书·乐志三》所著录的“但歌”与相和歌十七曲乃属性质相同的一类事物,因为但歌同样有“唱”有“和”,简且从时间上看,也流行于汉魏时期:

但歌四曲,出自汉世。无弦节,作伎,最先一人唱,三人和。魏武帝尤好之。时有宋容华者,清彻好声,善倡此曲,当时特妙。自晋以来,不复传,遂绝。①

① 沈约等《宋书》,第21卷,第603页,北京,中华书局,1974。

其实个别细节特征的相似并不足以说明两者就是性质相同的一种事物。我们似乎更应该注意到两者在乐器使用和体制规模方面的差别，这些差别在衡量两者的性质是否相同的时候无疑更为重要。

《乐府诗集》卷二十六“相和六引”解题引陈代释智匠《古今乐录》说：“凡相和，其器有笙、笛、节歌、琴、瑟、琵琶、筝七种。”七种乐器具备，应当是相对比较正规的演出场合的要求，这样的条件大概只有在朝廷乐府里面才容易办到；一般情况下，相和歌的唱奏未必都能达到七种乐器样样齐备的要求。马融《长笛赋》的序文里提到“有雒客舍逆旅，吹笛为《气出》、《精列》相和”，舍于逆旅的在外之人演奏相和歌，所使用的乐器恐怕只有笛子一支。按常理来讲，只要是有歌词的歌曲，即便是没有乐器伴奏，也能够清唱，但相和歌作为一种乐府之内的名目，在原则上的确是有乐器方面的规定的。这一特征自然又在相和歌与所有用“徒歌”的方式演唱的音乐形式之间划出了一条界限。沈约讲得很清楚，但歌“无弦节”，即根本没有乐器的伴奏，这正是但歌所以成为“但歌”的根本属性所在。正因为有了这样一条界限，所以笔者认为将但歌也看作相和歌的观点也不能成立。

除此而外，沈约还说到但歌有四曲，而且晋代以后就已经失传，这似乎说明但歌同样是一个具有固定曲目、形式上较为独立的音乐形式，与相和歌实在并没有什么直接的瓜葛。认为但歌也属于相和歌，其着眼点仍然仅仅限制在“相和”这种唱法上，而我们知道，“相和”作为一种唱法在先秦时代就已存在，并不能将其看作是相和歌的本质特征。

相和歌十七曲作为一种独特的乐歌形式，在西汉时期相关的载籍当中还没有见到过。假如从逻辑上看，相和歌似乎不可能产生在西汉，而只能是东汉乐府加工整理的成果。为什么这样说呢？我们还得来看马融的《长笛赋序》：

> 融既博览典雅，精核数术，又性好音律，能鼓琴吹笛。而为督邮无留事，独卧郿县平阳坞中。有雒客舍逆旅，吹笛为《气出》、《精列》相和。融去京师逾年，暂闻，甚悲而乐之。①

---

① 《六臣注文选》，第18卷，第306页，杭州，浙江古籍出版社，1999。

我们说相和歌是汉代乐府加工、整理民间乐歌的成果，那么相和歌的流传必定由乐府所在的京师开始，逐渐向其他地区蔓延、流传。马融《长笛赋序》说道雒客吹笛，他“去京师逾年，暂闻，甚悲而乐之”；所谓“雒客”，即来自京师洛阳的旅客。据此可以想见在马融的时代，相和歌大概只在京师洛阳一带才容易欣赏到的，他当时作为督邮住在郿县平阳坞，这里紧邻西汉王朝的首都长安，却几乎没有机会能够听到相和歌。从这些情况分析，虽然相和歌当中的某些乐、歌素材在西汉或者更早的时代就已经产生于民间，但作为一种独立自足、有固定规模和固定的内部排列顺序的相和歌十七曲，大体只能诞生在东汉，而且在东汉的中晚期，相和歌的流传还基本上限制在以京师洛阳为中心的中原一带。

综合以上对相和歌的几点考察，笔者认为相和歌就是由东汉乐府的乐工以汉代流行的民间乐歌为素材，对其进行加工、整理和组合的成果；它的内容包括《气出唱》、《精列》等十七首乐歌；这十七首乐歌有固定的排列顺序；它们被演唱时需要比较固定的几种丝竹乐器的伴奏，采用“丝竹更相和，执节者歌”的演唱方法。先秦两汉时期出现的其他种种所谓“相和而歌”的情况，凡不同时具备以上性质者，均不能径称为“相和歌”。

2. 汉魏六朝时期的相和歌与清商三调。就六朝时诸种乐府专著的记载来看，相和歌与汉魏时期颇为流行的清商三调乃截然两物。这一点可以从以下三个方面加以说明。

（一）归类。在《宋书·乐志》当中，“相和”一名凡两出。第一个出现在相和歌的解题部分，即所谓“相和，汉旧歌也。丝竹更相和，执节者歌”。很明显，这一个“相和”，“本十七曲”一语足以应之。第二个“相和”则作为标目介于解题与十五首相和歌辞之间。两个“相和”的涵义并没有什么不同。相和歌辞之后，就是“清商三调歌诗”。三调歌诗并不在相和歌十七曲数目之内，两者明显是并列的关系，没有什么隶属关系。

再来看看南朝宋时张永的意见。《乐府诗集》卷三十《四弦曲》解题引《古今乐录》：

张永《元嘉技录》有《四弦》一曲，《蜀国四弦》是也。居

相和之末，三调之首。①

相和、三调，首尾之间乃是《蜀国四弦》，分明是两种不相联属的两种事物。通过这段话，我们也完全可以确证张永《元嘉正声技录》（《乐府诗集》卷二六至三六引，下文或简称张永《技录》）对相和歌与清商三调同样平行并列，做法与沈约无异。张永《技录》中所谓“相和”的内容，同样应当与《宋志》无异，为相和歌十七曲。

通过今天所见的引文，我们尚不能确定南朝宋人王僧虔《大明三年宴乐技录》（《乐府诗集》卷三十至四三引，下文或简称王僧虔《技录》）是否著录过相和歌，如果说王僧虔《技录》果真著录了相和歌的话，也只能将其与三调作为并列关系处理，不可能看作从属关系或者混为一谈。因为今天所见的各种王氏《技录》的引文本身没有相反的证据，而且沈、王、张三家时代相近，其中王、张两家《技录》又同为智匠《古今乐录》所引，假如王僧虔在这个问题上有不同的看法或者处理方式，《古今乐录》自当作出辨证，绝不会毫无表示的。

除了沈约、张永和王僧虔以外，还有一个相当重要的证据。《南齐书·萧惠基传》说：

自宋大明以来，声伎所尚，多郑卫淫俗，雅乐正声，鲜有好者。惠基解音律，尤好魏三祖曲及《相和歌》，每奏，辄赏悦不能已。②

“魏三祖曲”当是指清商三调，传中与相和歌仍然是并列的，与上述数家做法并没有什么不同。

通过以上分析，我们可以推断：第一，此时所谓“相和歌”仅指《气出唱》、《精列》等十七曲，除此以外，别无所指。第二，南朝时期最为权威、最具代表性的几位乐府专家及他们的著作，都是将相和歌与清商三调作为相互区别、各自独立的形式平行并列的。

在所有六朝人的相关论述当中，我们并没有发现在相和歌十七曲

① 郭茂倩编《乐府诗集》，第30卷，第355页，上海，上海古籍出版社，1998。

② 萧子显《南齐书》，第46卷，第811页，北京，中华书局，1972。

与清商三调歌诗之上，还有另外一个范围更大、囊括两者为一体的“相和歌”。这个特别的概念在六朝时期并不存在。

（二）歌辞。清商三调与相和歌有若干通用歌辞的例子。比如相和歌当中《陌上桑》之“弃故乡”，题下注云：“亦在瑟调《东西门行》。”《乐府诗集》卷二十六《相和歌辞》解题引《古今乐录》云：“《陌上桑》，歌瑟调古辞《艳歌罗敷行》‘日出东南隅’篇。”又云：“《东门》，或云歌瑟调古辞《东门行》‘入门怅欲悲’也。”同卷《相和六引》解题引《古今乐录》云：“《箜篌引》（按，相和六引之一）歌瑟调，东阿王辞。”《宋书·乐志》“大曲”之《野田黄雀行》题下注云：“《箜篌引》亦用此曲（歌辞）。”又《乐府诗集》卷二十七引《古今乐录》云：“《十五》，歌文帝辞，后解歌瑟调‘西山一何高’、‘彭祖称七百’篇，辞在瑟调。”可见清商三调里面的确使用了不少相和歌辞。王运熙因此认为，“这种通用、借用的情况可以帮助说明相和曲与清商三调关系非常密切，应同属相和歌范围。”[①]

通用、借用歌辞，或者“关系非常密切”，就可以肯定两者“同属相和歌范围”了吗？这个看法笔者不能同意。此观点之所以不能成立，其根源在于将相和歌十七曲以外的汉代民歌也看成了“相和歌”，实际上这是相当缺乏根据的想当然。以往不少研究者都在坚持这种意见，下面再举两个近代以来比较有代表性的例子。

黄节认为《宋书·乐志》所录相和歌十五曲歌辞中凡古辞皆为汉代相和旧歌，这一点毋庸置疑；但他认为《宋志》所录清商三调三十五曲当中，录古辞者凡十一曲，亦皆属汉代相和旧歌。[②] 这就是说，相和歌的范围并不限于《宋志》解题之所谓十七曲，十七曲之外的汉代歌辞，也可以看作相和歌辞。另如杨荫浏在其《中国古代音乐史稿》中认为：

> 相和歌这一名称，一般说来，是概括了汉代在北方各地民间流行的各种歌曲。[③]

---

① 王运熙《相和歌、清商三调、清商曲》，《乐府诗述论》，第 375 页，上海，上海古籍出版社，1996。

② 见《乐府清商三调讨论》，《朱自清古典文学论文集》，上海，上海古籍出版社，1981。

③ 杨荫浏《中国古代音乐史稿》，第 114 页，北京，人民音乐出版社，2001。

这一说法更为直接和明确，在相和歌与所有汉代北方民歌之间划上了等号。

这些看法根据何在呢？后世人研究相和歌，最原始的资料无非都来自《宋书·乐志》当中沈约的解说。我们把《宋志》当中凡是与相和歌同汉代民间乐歌关系有关的论述都摘出来，作一分析：

> 凡乐章古词，今之存者，并汉世街陌谣讴，《江南可采莲》、《乌生》、《十五》、《白头吟》之属是也。（《宋志一》）
>
> 相和，汉旧歌也。丝竹更相和，执节者歌。本一部，魏明帝分为二，更递夜宿。本十七曲，朱生、宋识、列和等复合之为十三曲。（《宋志三》）

首先，相和歌本就十七曲，所谓“相和，汉旧歌”当然是说相和歌是汉代旧歌的一部分；其次，沈约没有将十七曲之外的其他汉代民歌也当作相和歌。沈约所说的“凡乐章古词，今之存者”，并非全指相和歌，沈约列举的四曲，《江南可采莲》、《乌生》、《十五》三曲在《宋志》所录相和歌十五曲歌辞之内，《白头吟》一曲，《宋志》列作《大曲》，并云与《棹歌行》同为瑟调，王僧虔《技录》则云为楚调，它与相和歌并无关系。从现在可以知见的文献来看，六朝时期其他的乐府史家在这一点上的看法与沈约没有什么不同。我们没有充分的理由认为所有汉代民歌都是相和歌（即三调歌辞也都来源于相和歌），最多只能说清商三调歌辞中绝大部分与相和歌辞同样来源于汉代民间乐歌，因此两者的歌辞之间偶有一些交叉和重叠的部分，也是很自然的。

（三）乐器。相和歌与清商三调都属于俗乐，它们所使用的乐器均以丝竹管弦为主，这个特点区别于一般都要使用金石乐器的雅乐。关于这一点，王运熙先生在《相和歌、清商三调、清商曲》一文中论之已详，不再赘述。[①]

但是，演奏相和歌与清商三调所使用的乐器并非没有一点区别，这些区别甚至显得比较关键。《乐府诗集》卷二十六引《古今乐录》说：

① 王运熙《乐府诗述论》，第370页，上海，上海古籍出版社，1996。

凡《相和》，其器有笙、笛、节歌、琴、瑟、琵琶、筝七种。①

七种乐器中，“节歌”一种尤为关键。所谓“丝竹更相和，执节者歌”，相和歌的歌者所执应当就是“节歌”，这是相和歌之所以为相和歌的一种必备要素。清商三调的乐器，《古今乐录》说，平调，“其器有笙、笛、筑、瑟、琴、筝、琵琶七种，歌弦六部。”清调，“其器有笙、笛（下声弄、高弄、游弄）、篪、节、琴、瑟、筝、琵琶八种，歌弦四弦（按，疑当作“部”）。瑟调，“其器有笙、笛、节、琴、瑟、筝、琵琶七种，歌弦六部。”又楚调，“其器有笙、笛弄、节、琴、筝、琵琶、瑟七种。”② 因为证据不足，我们现在无法证明《古今乐录》所说相和歌所用乐器中“节歌”的“歌”字是否为后来所衍，所以也就不能确切证实“节歌”与清调、瑟调和楚调所用乐器中的“节”是否为同一种乐器。即便是两者相同，可平调所用七种乐器中偏偏就没有相和歌所必备的“节歌”或“节”。因此单就乐器讲，也不应轻易将两者混为一谈。

二

梁启超说：“大抵替清商割地，始自吴兢，而郑樵、郭茂倩沿其误。”② 所谓“替清商割地”的实质，乃是将清商三调与相和歌十七曲统称为“相和歌”，而这个范围更大的“相和歌”，在吴兢之前并不存在。就这一点说，梁先生的看法是正确的。然而吴兢的错误为何会出现，并且这个错误为何会经郭茂倩、郑樵而历世相仍，至今仍有绝大的影响，个中是有其原因的。本文拟结合吴兢《乐府古题要解》、郭茂倩《乐府诗集》和郑樵的《通志·乐略》作一简括分析。

1. 吴兢《乐府古题要解》。将《乐府古题要解》（下文或简称《要解》）的“相和歌”部分与《宋书·乐志三》的相和歌与清商三调两个部分相互对照，可以发现，《要解》所列《长歌行》为《宋志》

---

① 郭茂倩编《乐府诗集》，第 26 卷，第 310 页，上海，上海古籍出版社，1998。

② 分别见《乐府诗集》平调曲、清调曲、瑟调曲解题，上海，上海古籍出版社，1998。

③ 梁启超《中国之美文及其历史》，第 56 页，北京，东方出版社，1996。

所无；《宋志》所有，而为《要解》所无者，有《十五》、《折杨柳行》二曲；《宋志》之《艳歌罗敷行》，实为《要解》之《陌上桑》。除了这些小异以外，两书曲目排列顺序大体一致。吴兢在这一部分的总述中说：

以上乐府相和歌。案相和而歌，并汉世街陌讴谣之词，丝竹更相和，执节者歌之。……自《短歌行》，以下晋荀勖采择旧词施用，以代汉魏，故其数广焉。①

这段话的意思比较明显，荀勖采择旧词施用于三调，却代替了汉魏时期的相和，所以使相和歌的数目得到增广。可见，他的确是把清商三调歌诗也当作相和歌来看的。他的话里面有一层隐含的意思：相和歌本不限于《宋志》所说的十七曲，荀勖采择旧词的整个范围都可以看作相和歌。吴兢完全抹煞了相和歌与清商三调的区别，合二为一，“清商三调”这个曾经客观存在的乐府名目在吴兢的手上反而消失了。

《要解》一书为什么没有“三调”的提法呢？吴兢应当不会不知道三调的存在。我们尝试着为吴兢的做法找出一些理由来。“三调”一名具有双重含义：既指代若干歌辞（如《宋志》之“清商三调歌诗”），又指代平、清、瑟三种调式，而后者乃是其本义所在。作为三种调式的总名，“三调”体观着乐律上的要求，属于“乐”的层面，与歌辞不在同一个层面上。如果同样的歌辞可以用不同的调式演唱，那么在对歌辞进行归类的时候，自然就没有必要将调式也掺杂其中，否则反而显得混乱而不易说清楚了。假如吴兢果真如此考虑，那么他的做法就必须具备一个前提：三调所用歌辞全部都是相和歌辞。而这一点，恰好就是吴兢在“相和歌”的总述部分所说明了的。

王运熙先生认为，吴兢是唐代著名的历史学家，具有充分的便利条件接触到国家藏书。他学问赅博，著述丰富，所著今存者除《乐府古题要解》外，尚有《贞观政要》；在乐府方面，他还编纂了《古乐府》十卷。这样一位对乐府诗下过功夫的编者，会在相和歌与清商三

① 吴兢《乐府古题要解》卷上，丁福保《历代诗话续编》，第33－34页，北京，中华书局，1983。

调关系这样重要的问题上出错是难以想象的。并进而为吴兢辩解，认为吴兢的归类方式与《宋书·乐志》并没有不同，并未如梁启超说的那样“替清商割地”。①

关于《宋书·乐志》乃至六朝其他乐府专家的分类主张，笔者在前文已作辨证，此处不赘。至于一个学者是不是在某些问题上犯了错误，还是应当实事求是地加以具体分析；修养深湛或者研究条件便利，尚不足以成为不犯错误的充分条件。

2.《乐府诗集》和《通志·乐略》。郭茂倩和郑樵在相和歌与清商三调的分类问题上与吴兢的做法可谓一脉相承。《乐府诗集》卷二十六《相和歌辞》解题郭茂倩引《唐书·乐志》云：

> 平调、清调、瑟调，皆周房中曲之遗声，汉世谓之三调。②

又说：

> 又有楚调、侧调。楚调者，汉房中乐也。高帝乐楚声，故房中乐皆楚声也。侧调者，生于楚调，与前三调总谓之相和调。②

按，《乐府诗集》中华书局点校本将“又有楚调”以下也断入《唐书》引文，这是错误的。《旧唐书》、《新唐书》均无此语，唯《宋书·乐志》有“楚调怨诗”；《新唐书》中提到“唯琴工犹传楚、汉旧声及《清调》、蔡邕五弄、楚调四弄，谓之九弄”；“侧调”之说见于《文选》卷二十七《伤歌行》吕向注和卷二十八《会吟行》李善注。这一段应当是郭茂倩的话。

解题又引《晋书·乐志》云：

> 凡乐章古辞存者，并汉世街陌讴谣，《江南可采莲》、《乌生十

① 王运熙《相和歌、清商三调、清商曲》，《乐府诗述论》，第376－377页，上海，上海古籍出版社，1996。

② 郭茂倩编《乐府诗集》，第26卷，第309页，上海，上海古籍出版社，1998。

③ 同上。

五子》、《白头吟》之属。①

郭茂倩接着说：

> 其后渐被于弦管，即相和诸曲是也。魏晋之世，相承用之。永嘉之乱，五都沦覆，中朝旧音，散落江左。后魏孝文、宣武，用师淮汉，收其所获南音，谓之清商乐，相和诸曲，亦皆在焉。所谓清商正声，相和五调伎也。

这几段话相当关键。它说明了郭茂倩对相和歌与三调关系的真实看法及这种看法的依据。《宋志》或《晋志》所列四种“汉世街陌讴谣”，《江南可采莲》、《乌生》、《十五》三种并见于《宋志》所列《相和》十五曲。《白头吟》（按，当作《白头吟行》）在《宋志》中列作大曲，并说它与《棹歌行》（瑟调）同调，王僧虔《技录》则列为楚调，《乐府诗集》从之。不过从上面的话来看，郭茂倩同时也把《白头吟》看作“相和诸曲”。不仅如此，他还把所谓“凡乐章古辞存者，并汉世街陌讴谣”统统看作“相和诸曲”。现存唐前文献，包括吴兢、郭茂倩等人在其著作中引用、涉及的文字，无有明确说《白头吟》为相和歌者。

吴兢认为清商三调歌诗都属于相和歌，这还是仅就歌辞而言的，郭茂倩在这个基础之上更进一步，他将《唐书》所谓“三调”连同楚调、侧调统称为“相和调”。他认为所有的乐章古词存者，汉世街陌讴谣，后来渐被于弦管，就都成了“相和”。这就不单是歌辞的问题了，所有曲调在郭茂倩那里都统一为“相和调”。这样一来，不管三调也好，五调也好，就都不出“相和”的范围了。所以他在《乐府诗集》中仍然不提“清商三调”。他似乎只把“清商”二字看作一个对“三调”可有可无的概念，他只说“总谓之相和调”或者“所谓清商正声，相和五调伎”之类的话。可是在郭茂倩之前的那些乐府文献当中，比如说张永、王僧虔两家《技录》、智匠《古今乐录》和历代官书《乐

① 同上。按，这句话源出《宋书·乐志一》，“乌生十五子”误，当作“《乌生》、《十五》”，丘琼荪先生已据张永《元嘉正声技录》作过辨证。参见丘琼荪《历代乐志律志校释》第二分册，第89页，北京，人民音乐出版社，1999。

志》等等，都没有提到过“相和三调”、“相和五调”之类的名目。假如那些古代文献中确有此类名目，按照郭茂倩撰写乐府诗各种类别解题的惯例，均应征引原文以为佐证，可事实却相反。郭茂倩继吴兢抹煞了相和歌与清商三调之间歌辞的界限之后，又将两者之间音乐性质上的差别一并抹煞了。

郑樵《通志·乐略》的分类方式稍显混乱，却也不难看出其中的脉络。现就与本文相关者略作分析：

第一，《乐略》之“相和歌三十曲”照抄自吴兢《乐府古题要解》之“相和歌”。第二，《乐略》之“相和歌吟叹四曲”、“相和歌四弦一曲”来自张永《元嘉正声技录》。第三，《乐略》之“相和歌平调七曲”、“相和歌清调六曲”、“相和歌瑟调三十八曲”和“相和歌楚调十曲”来自王僧虔《大明三年宴乐技录》，但王氏《技录》各类名称前均无“相和歌”二字，当属郑樵所加，① 根据可能在于吴兢将相和歌与三调混称“相和”的做法。第四，《乐略》之“清商曲七曲”，当来自吴兢《乐府古题要解》之“清商曲”。后面总述部分两书亦较相近。然

---

① 笔者按，为了眉目清晰，逯钦立遗著《“相和歌”曲调考》（中华书局《文史》第十四辑）一文首先列出了《宋书·乐志》、王僧虔《技录》、《通志·乐略》和《乐府诗集》当中有关相和歌与清商三调分类方式的图表，以作为展开论述的基础。可是其中为“王僧虔《技录》”所列一表是有问题的。在这个图表当中，平行并列六项内容：第一项是“相和歌”，其余分别为“相和歌吟叹曲”、“相和歌四弦曲”、“相和歌平调曲”、“相和歌清调曲”和“相和歌瑟调曲（大曲并入）”。比较明显的错误在“相和歌平调曲”、“相和歌清调曲”和“相和歌瑟调曲”三项。这三项的具体名称均是照搬《通志》所列名目，所以逯先生认为“《技录》（按，此处原文有注：“据《通志》所载”）则‘平调’、‘清调’、‘瑟调’均列在‘相和’中”，而且进一步认为“王、沈是时代相近的人，分目的差异已是如此，所以后来郑樵作《通志》，就兼采二说，并存不废。”按，《通志》所列名目如此，不能证明王氏《技录》就是如此。《通志》于“相和歌平调七曲”和“相和歌清调六曲”后面的题记中提到王僧虔《技录》，只云“平调有七曲”、“清调六曲”，前面未冠以“相和歌”三字（“相和歌瑟调三十八曲”题记没有明确著录《技录》说法）。考《古今乐录》所引王氏《技录》文字，凡涉及“三调”者，均称“平调”、“清调”或“瑟调”，前面亦均无有“相和歌”三字，这与《通志》题记部分的引用是一致的。所以我们不能肯定说王僧虔《技录》将“三调”归入了“相和歌”，所谓“相和歌某调”，自是郑樵自己的说法，与王氏《技录》无干。逯先生在引录《通志》时对此未作分辨，遂误以为王僧虔将“三调”归入“相和歌”，以致与沈约有所不同。如能够仔细考察《通志》“三调”后面的题记，并同时参照《古今乐录》所引《技录》的文字，想不会有此错误。

“自此渐广，虽经丧乱，至唐武后时犹存六十三曲，其传者有焉”一句不是来自吴书，当是郑樵根据前代乐志所添。郑樵可能看出了吴书所列七曲远非吴声西曲的全部，故而又加上了后面这句话。

《乐略》文字，颇多就前代文献照抄之处，多有重复或抵牾，每显不伦。如“相和歌三十曲”一项，本随吴兢将相和歌与部分三调曲名混同，后面据王僧虔《技录》抄录三调时，那部分三调曲就成了“梅开二度”；其“清商曲七曲”当中的《子夜》、《乌夜啼》、《石城乐》、《莫愁乐》等则在紧跟此类之后的“三十三曲”中重现。这七曲“清商曲”本是吴声西曲，与三调并无直接关系，郑樵在这一类的总述部分中却论起了清商三调。他说：

> 右按，清商曲亦谓之清乐，出于清商三调，所谓平调、清调、瑟调是也。三调者，乃周房中乐之遗声，汉、魏相继，至晋不绝。永嘉之乱，中朝旧曲散落江右，而清商旧乐犹传江左，所谓梁宋新声是也。①

梁启超批评说：“相和歌三十曲外，复列平调、清调、瑟调、楚调四种，而清商则仅列七曲，附三十三曲，皆南朝新歌，一若汉魏只有相和别无清商者。”② 这个批评是有道理的，正说明了郑樵分类之缺乏剪裁。然而郑樵分类方式当中，这一点还是相当明确的：他认为三调与所谓“相和歌三十曲”同属“相和歌”，无论歌辞还是音乐，都是如此。这种做法在观念上讲，与郭茂倩无甚区别。

3. 分类变化之产生与流行原因试探。吴兢是一个优秀的史学家，在乐府音乐方面却未必一定是个行家里手。试举一个例子：《乐府古题要解》之“乐府杂题”类里面含有王僧虔《技录》中属于三调的曲目。如《君子行》、《猛虎行》和《从军行》属平调；《相逢狭路间行》和《豫章行》属清调；《日重光行》、《月重轮行》、《上留田行》、《门有车马客行》、《放歌行》、《新城长乐宫行》和《蜀道难》属瑟调。吴兢却在此类的总述中说，“自《相逢狭路间行》以下，皆不知所起”，其实吴兢给这类乐歌冠以“乐府杂题”一名就已经透露出了这层意思。他

① 郑樵撰、王树民点校《通志二十略》，第904页，北京，中华书局，1995。

② 梁启超《中国之美文及其历史》，第55页，北京，东方出版社，1996。

竟然不知道这类曲目的来源。吴兢既然将《宋志》所录的大部分清商三调曲目都列入所谓“相和歌”，王僧虔《技录》著录的这一部分三调怎么就“不知所起”、而归入“乐府杂题”了呢？笔者颇怀疑吴兢并没有参考过王僧虔的《大明三年宴乐技录》。

吴兢在《乐府古题要解》的小序中说：“余顷因涉阅传记，用诸家文集，每有所得，辄疏记之。岁月积深，以成卷轴。”吴兢的这部作品更象是读书札记的汇总，而未必是系统、缜密的专门研究成果。而且吴兢作《乐府古题要解》的目的，本是为那些“古题”做一番正本清源的工作，着眼点在于古题的本事和典故，“古题”典故可考者考之，未能考实者便省略不录。因此吴兢书中所录乐府古题缺略甚多，并非乐府古题的集大成。至于各种乐歌的分类，与本书宏旨关系不大，恐怕就更非吴兢着意所在了。如果此书在分类问题上较前代文献或者乐府实况有所龃龉，也是不难理解的。

吴兢在处理汉魏六朝乐府的时候，一方面可能很少或者完全不考虑音乐问题。这一点笔者在前文专门讨论《乐府古题要解》的部分当中已有推测，“三调”在《乐府古题要解》书中完全消失或许因缘于此。吴兢之不考虑音乐，汉魏六朝乐府音乐部分的失传当是一个相当重要的背景。考之两《唐书》，相和歌与三调曲目已全不可见，平、清、瑟三调作为一般曲目著录，显然属于后世人的误解；见于著录的“清商曲”，仅有一部分吴声西曲的曲目。

另一方面，在歌辞方面，吴兢也没有将汉代乐府当中的相和歌与其他在民间源远流长的种种用“相和而歌”的方式演唱的乐歌区别开来。相和歌作为汉魏乐府里面一种独立、完整且具有固定的组织结构的乐歌形式，与其他民间乐歌毕竟是不能等量齐观的，即便两者有着相同的演唱方式。相和歌的歌辞、乐曲当然也是来自民间，但它们已经经过了汉代乐府的加工、改造和整理，带着官方的印记，“相和歌”正是汉代乐府给予这一部分乐歌的专名。笔者认为这一传统尚为六朝人所恪守、遵循。《宋志》所谓“清商三调歌诗，晋荀勖采择旧词施用”，“旧词”不是指相和歌的旧词，而是指所有汉代民歌的旧词（当然也包括魏氏三祖对汉代歌辞的仿作），相和歌辞当然也包含在内。通过相关文献的考察，笔者认为将相和歌辞与汉代其他民间乐歌的歌辞混淆而通称“相和歌”是对前代文献的误读，这个误读就起自吴兢。

郭茂倩和郑樵的著述在相和歌与清商三调的分类问题上虽然与

《乐府古题要解》略有出入，然而仍然将两者统统看作“相和歌”，显然是走的吴兢的老路。通过这种归类方式，他们在抹煞了一些历史真实的同时，同样凸显了某些历史真实。为什么这样说呢？他们这种全新的分类方式打破了南朝以来乐府归类的常规，将南朝时期同在乐府清商署的相和歌、清商三调和吴声西曲区分成两个类，形成了相和歌、清商三调作为一个整体与吴声西曲对立的模式。这样一来，便大体上说明了相和歌、清商三调与吴声西曲三者之间关系的亲疏远近：即相和歌与清商三调毕竟都来自汉代民间乐歌，吴声西曲则是晋室南渡以后才进入乐府的江东新声；面对着渡江以后吴声西曲的日渐兴盛，相和歌与三调歌又携手走向衰亡。与吴声西曲相比，音乐性质本不相同的相和歌与清商三调毕竟还是分享着若干共同特点的。

由此，“相和歌”一名的指代范围便因了汉代或者为时更早的民歌多用“相和而歌”的方式演唱这一特点而得以大幅度延展，不再仅仅限于《宋志》所录的十七曲，而成为所有汉代民歌的代名词，三调歌辞自然也被划归其中；“清商”一名则留给吴声西曲独自享用，《宋志》所著录的“清商三调歌诗”在这种归类方式下便不再被看作“清商”，转而被称作“相和三调”。

吴兢、郭茂倩和郑樵等人所轻视、忽略的是相和歌与三调歌之间音乐性质上的区别，[①] 而音乐的失传似乎让后人也难以将两者截然分开；他们所看重和强调的是汉代旧歌（相和歌、三调歌）与晋宋新声（吴声西曲）之间更为深刻、因而也极有必要引起重视的区别（如时代、地域等），而这种区别无论是在南朝时期的乐府实践当中，还是在南朝乐府史家的著述里面，都未能体现出来。单从这一点看，我们也不能不承认吴兢等人的分类方式实际上包含着可贵的理论贡献。或许正是因为这些原因，这种分类方式才得以沿用千年而很少遭到质疑。

作者简介：翟景运，1978 年生，山东兖州人。北京大学国学研究院 2003 级博士研究生，主要从事中国古代文学研究。现任教于青岛大学中文系。

---

① 吴兢是抹煞，郭茂倩、郑樵是看轻。

“舞曲歌辞”类目成因考

◇梁海燕

（北京，北京大学中文系，100871）

提　要　通过对《乐府诗集·舞曲歌辞》的作品来源、著录体式、收录标准三方面的考察、分析，可以发现，“舞曲歌辞”类目的形成兼有音乐属性和资料来源两方面因素。“雅舞”，主要出于郭茂倩对这类歌辞所依附的音乐体系特殊性的认识；“杂舞”，则是基于《宋书·乐志》《南齐书·乐志》中“舞曲”的著录，加以时代延展及同题作品的补辑，最终形成的。

关键词　乐府　舞曲歌辞　类目　成因

宋郭茂倩《乐府诗集》卷五十二至卷五十六著录“舞曲歌辞”五卷，其中“雅舞”一卷，“杂舞”四卷，主要为汉至唐五代间朝廷所用舞乐之歌辞。关于“舞曲歌辞”的立目，学界早有不同看法，如梁启超在《中国之美文及其历史》中探讨汉魏乐府时将“舞歌”剔除在外，陆侃如则以舞歌“性质与《郊庙歌》及《燕射歌》相近些”,① 认为这一类目应予以保留。罗根泽认为：“《舞曲》，自后汉东平王苍已有《武德舞歌诗》，自余《鞞舞》，《拂舞》，率有歌词，故亦可以自成一类。”② 基于“舞曲歌辞”在《乐府诗集》中的客观存在，笔者不再执著于“舞歌”是否能单独立目这一问题。本文拟通过对这一类目乐府诗的作品来源、著录体式以及收录标准中相关问题的考察、分析，探明郭茂倩编纂“舞曲歌辞”的动因，明析此类乐府歌诗的结集情况。

---

① 陆侃如《乐府古辞考》，《陆侃如古典文学论文集》，第709页，上海，上海古籍出版社，1987。出于这一考虑，他将“舞歌”列于“郊庙歌”、“燕射歌”之后，并将“清商曲辞”中的“西曲”重归“舞歌”。

② 罗根泽《乐府文学史》，第30页，北京，东方出版社，1996。

一、“雅舞”部分

“雅舞”题序曰：“雅舞者，郊庙、朝飨所奏文、武二舞是也。”“雅舞”歌辞一卷，计21首，主要收录汉至唐五代间沿上古《韶》、《武》而来的历朝文、武二舞歌辞。

1. 作品来源情况考察。依《乐府诗集》的著录顺序，将“雅舞”所收作品与相应史籍中的著录情况考察如下：

后汉《武德舞歌诗》一首，东平王刘苍作。案：据题序所引《东观汉记》的记载，此歌创于东汉永平三年，是祭祀光武世祖庙的乐歌。今《后汉书》无载，仅见于《东观汉记·郊祀志》。

晋《正德舞歌》、《大豫舞歌》各三首，傅玄、荀勖、张华作。案：《晋书·乐志》仅载张华《正德舞歌》、《大豫舞歌》，无傅玄、荀勖之作。《宋书·乐志》对这六篇舞歌均有载录，惟将傅玄等三人所作舞歌并置于他们各自所造的食举乐歌之后，未依“舞曲”名目归在一起。

宋《前舞歌》、《后舞歌》各一首，黄门侍郎王韶之作。郭茂倩在题序中引《宋书·乐志》曰：“武帝永初元年，改晋《正德舞》曰《前舞》，《大豫舞》曰《后舞》，并蕤宾厢作。”① 案：今《宋书》并无此言，当是郭茂倩据《宋书》所言，对《前》、《后》二舞的歌辞创制背景所作的概括。《宋书·乐志》并载二舞歌辞。

齐《前舞歌》、《后舞歌》各一首。案：二舞直接承宋《前舞》、《后舞》而来，歌辞几乎完全沿用宋旧辞，仅在演出时各增设“阶步歌”。《南齐书·乐志》载其辞。

梁《大壮舞歌》、《大观舞歌》各一首；北齐《文舞辞》、《武舞辞》各一首；隋《文舞歌》、《武舞歌》各一首。案：此六篇舞歌皆载于《隋书·音乐志》。

五代晋《昭德舞歌》、《成功舞歌》各二首。序文引《唐馀录》：“晋天福五年，诏有司复修正至朝会二舞之制，以文舞为

① 郭茂倩编《乐府诗集》，第52卷，第584页，上海，上海古籍出版社，1998。

《昭德》之舞，武舞为《成功》之舞。"① 案：今《旧五代史》、《新五代史》皆不载此歌，出处尚不可考。

以上"雅舞"作品共21篇。通过对各代相应史籍中"雅舞"留存情况的考察，可以看出，"雅舞"的性质决定了这部分歌诗在正史文献中多有保留。郭茂倩对"雅舞"的编辑，应主要利用了以上史籍文献。

2. 著录体式分析。源自上古《大韶》、《大武》的文、武二舞，在后代的袭用、嬗变之迹极有特色，郭茂倩将其结集为"雅舞"，正是对这一音乐传承体系特殊性的认识。

文舞、武舞，主要是依舞蹈表演的象征意义对舞乐性质的判别："文舞"用来昭示文德，"武舞"用以显示武功。上古舞乐到了秦代，只留下《大韶》、《大武》二种，成为后世文舞、武舞的渊源。这二种舞乐，自"汉魏已后，咸有改革。然其所用，文、武二舞而已，名虽不同，不变其舞"。② 有关《韶》、《武》二舞在后代的传承情况，史书都有明确记载。如《汉书·礼乐志》载："《文始舞》者，本舜《招（韶）舞》也，高祖六年更名曰《文始》，以示不相袭也。《五行舞》者，本周舞也，秦始皇二十六年更名曰《五行》也。"③《宋书·乐志》载："（魏）黄初二年，改汉《巴渝舞》曰《昭武舞》……《文始舞》曰《大韶舞》，《五行舞》曰《大武舞》。"④ 至魏又恢复了周代《韶》、《武》的旧名。晋武帝泰始九年，改魏《昭武舞》为《宣武舞》，《羽籥舞》（即魏之《武始》、《咸熙》、《章斌》三舞）为《宣文舞》，同时又造《正德》、《大豫》二舞，视为新王朝的自创舞乐。⑤ 宋武帝永初元年，又改"（晋）《正德舞》曰《前舞》，《大豫舞》曰《后舞》"。⑥ 南齐政权建立后，将宋《前》、《后》二舞分别易名《前舞凯容》、《后舞宣烈》，至梁又易名《大壮》、《大观》。《隋书·音乐志》

---

① 郭茂倩编《乐府诗集》，第52卷，第590页，上海，上海古籍出版社，1998。

② 郭茂倩编《乐府诗集》，第52卷，第581页，上海，上海古籍出版社，1998。

③ 班固《汉书》，第22卷，第1044页，北京，中华书局，1962。

④ 沈约等《宋书》，第19卷，第534页，北京，中华书局，1974。

⑤ 沈约等《宋书》，第19卷，第539页，北京，中华书局，1974。

⑥ 沈约等《宋书》，第19卷，第541页，北京，中华书局，1974。

曰："至于梁初，犹用《凯容》、《宣烈》之舞，后改为《大壮》、《大观》焉。今人犹唤《大观》为《前舞》，故知乐名虽随代而改，声韵曲折，理应常同。"① 明确说出朝廷的文舞、武舞在音乐形态上具有严格的因袭性。隋文帝一统南北，自视甚高，其舞乐创制直接取法周代，分别制文、武二舞，不取别名。② 可以看出，沿上古《韶》、《武》而下，各朝文、武二舞的创制，前后相承，袭用之迹十分明显。为直观起见，列表表示如下：

表 1："雅舞"传承情况表

	文舞			武舞		
上古	《韶》			《武》		
秦	《韶》			《五行》		
汉	《文始》			《五行》	《巴渝》	
魏	《大韶》	《武始》 《咸熙》 《章斌》		《大武》	《昭武舞》	
晋		《宣文》	《正德》		《宣武舞》	《大豫》
宋		《前舞》		《后舞》		
齐		《前舞凯容》		《后舞宣烈》		
梁		《大壮》		《大观》		
隋	文舞			武舞		

各朝文、武二舞创制中，一面是音乐体制的代代相承，一面是乐舞歌辞的不断更换，文、武二舞随时迁变而又自成体系。本文认为，

① 魏徵等《隋书》，第 15 卷，第 351 页，北京，中华书局，1973。

② 《隋书·音乐志》载："又文舞六十四人，并黑介帻，冠进贤冠，绛纱连裳，内单，皁褾、领、襈、裾、革带，乌皮履。……武舞六十四人，并服武弁，朱褠衣，革带，乌皮履。左执硃干，右执大戚，依朱干玉戚之文。……《周官》所谓'以金錞和鼓，金镯节鼓，金铙止鼓，金铎通鼓'也。又依《乐记》象德拟功，初来就位，总干而山立，思君道之难也。发扬蹈厉，威而不残也。舞乱皆坐，四海咸安也。武，始而受命，再成而定山东，三成而平蜀道，四成而北狄是通，五成而江南是拓，六戚复缀，以阐太平。"见《隋书》，第 15 卷，第 358 页，北京，中华书局，1973。

郭茂倩将历朝所制文舞、武舞歌辞结集起来，编为“雅舞”，正是出于对这一体制特殊性的认识。

《宋书》、《南齐书》著录舞歌时，并未将文、武二舞歌辞同类著录，而是或列入郊庙乐章，或放人宴飨乐歌。如《宋书·乐志》将魏《俞儿舞歌》、晋《宣武》《宣文》舞歌、晋《正德》《大豫》舞歌、宋《前》《后》舞歌等，一并归入郊庙、朝飨乐歌中。郭茂倩将文、武二舞从郊庙、宴飨乐章中抽出单列，使我们对文、武二舞的承传、嬗变之迹，一目了然。

3. 收录标准问题：“雅舞”因何不录“郊庙舞”。“舞曲歌辞”总题序说：“雅舞用之郊庙、朝飨，杂舞用之宴会。”“雅舞”题序又说：“自汉已后，又有庙舞，各用于其庙，凡此皆雅舞也。”① 据此可知，“雅舞”本应包括两部分的内容：一是沿《韶》、《武》而来历朝所制文、武二舞；二是专用于郊庙祭祀的祭仪舞乐。而实际上，“雅舞”仅收录了前一个部分的舞歌，并没有包括郊庙祭仪舞乐歌辞。② 在《乐府诗集》中，郊庙祭仪舞歌多半归入了“郊庙歌辞”，如《宋章庙乐舞歌》中的《章德凯容乐》、《昭德凯容乐》、《宣德凯容乐》，《梁小庙乐歌》中有《舞歌》一章，《陈太庙舞辞》之《凯容舞》、《景德凯容舞》、《武德舞》皆有歌辞，也俱不列人“雅舞”。郭茂倩这么作的原因是什么呢？

我认为郭茂倩在实际收录过程中，将“郊庙舞”与“文、武二舞”作了有意区分。这种区分意识突出表现在他对隋代舞歌的著录上。“雅舞”所载隋文舞、武舞歌辞如下所列：

《文舞歌》：天眷有属，后德惟明。君临万宇，昭事百灵。濯以江汉，树之风声。罄地毕归，穷天皆至。六戎行朔，八蛮请吏。烟云献彩，龟龙表异。缉和礼乐，燮理阴阳。功由舞见，德以歌

① 郭茂倩编《乐府诗集》，第52卷，第582页，上海，上海古籍出版社，1998。

② 案：《后汉武德舞歌诗》虽为祭祀光武世祖庙的祭仪乐歌，但东汉时的《武德舞》又合《文始》、《五行》二舞总名为《大武》，终汉之世，各庙唯舞此舞，已具备武舞的性质。此外，傅玄所造《正德》、《大豫》二舞歌，笔者也认为是用于郊庙祭祀的，《正德》、《大豫》为晋朝新制舞乐，当时是通用于郊庙和朝廷的，郭茂倩同时收录了荀勖、张华所造的舞歌，而傅玄之作实属误收。

彰。两仪同大，日月齐光。

《武舞歌》：惟皇御宇，惟帝乘乾。五材并用，七德兼宣。平暴夷险，拯溺救燔。九域载安，兆庶斯赖。续地之厚，补天之大。声隆有截，化覃无外。鼓钟既奋，干戚攸陈。功高德重，政谧化淳。鸿休永播，久而弥新。①

据《隋书·音乐志》的记载，以上两篇隋《文舞歌》、《武舞歌》是施用于元会庆典中的。此外，《乐府诗集》卷四“郊庙歌辞”著录《隋圜丘歌》八章，其中也有《文舞》、《武舞》歌辞各一章。“（皇帝）初献奏《諴夏》，既献奏文舞，饮福酒奏《需夏》，次奏武舞。”② 现将其歌辞也一并列出：

祀圜丘《文舞》：皇矣上帝，受命自天。睿图作极，文教遐宣。四方监观，万品陶甄。有苗斯格，无得称焉。天地之经，和乐具举。休徵咸萃，要荒式序。正位履端，秋霜春雨。

祀圜丘《武舞》：御历膺期，乘乾表则。成功戡乱，顺时经国。兵畅五材，武弘七德。憬彼遐裔，化行充塞。三道备举，二仪交泰。情发自中，义均莫大。祀敬恭肃，钟鼓繁会。万国斯欢，兆人斯赖。享兹介福，康哉元首。惠我无疆，天长地久。③

将“郊庙歌辞”所载隋祀圜丘《文舞》、《武舞》乐歌与“雅舞”所载元会所用《文舞歌》、《武舞歌》分别对照，可以看出：二者舞乐名称一致，歌辞内容相近无大别，思想一致，俱用整齐的四言句式，风格典雅。可以说，仅从歌辞文本上根本看不出二者有何不同。

本文认为，郭茂倩之所以在“雅舞”中不录“郊庙舞”，原因是：

---

① 郭茂倩编《乐府诗集》，第52卷，第589页，上海，上海古籍出版社，1998。

② 郭茂倩编《乐府诗集》，第4卷，第42页，上海，上海古籍出版社，1998。

③ 郭茂倩编《乐府诗集》，第4卷，第43－44页，上海，上海古籍出版社，1998。

“郊庙舞”与“文、武二舞”虽同属“雅舞”，但这两类舞乐的象征意义还是有所不同。具体表现为：

一、施用场合不同。郊庙舞仅用于郊庙祭祀，文、武二舞除用于郊庙祭仪外，更经常地用在朝飨、宴会上。

二、意义功能不同。郊庙舞包括郊祭和庙祭二种舞乐，郊祭主要祭天地、五郊或其它神灵，庙祭是对祖先的追念。无论是郊祭还是庙祭，每一舞乐的意义功能仅限于一神、一祖，颂扬的是一神、一祖之功德。而文、武二舞的创制却具有功成作乐、改朝换代的重要象征意义，故历代统治者对于象征本朝统治精神的文、武二舞的创制极为重视。

三、创制、表演方式不同。郊庙舞的创制、实施，各尚其德，各奏其乐，祭何神、何祖要奏何乐、作何舞、歌何辞，俱有明确规定，凡祭新神、立新庙皆须制作新舞乐；而文、武二舞及歌辞，在同一朝代，一经制定，少有改动，其远源即上古之《韶》、《武》。

郭茂倩对“郊庙舞”与“文、武二舞”的区分是逐步严格的。大体来看，汉代尚无严格区分，晋代以后区分意识渐强烈，诚然，这与“雅舞”的自身发展状况有关。汉代“郊庙舞”与“文、武舞”的意义功能往往相通，如汉《文始》、《五行》二舞，分别改易上古《韶》、《武》而来，明显属“文、武二舞”体系。同时，这两种舞乐也是西汉重要的郊庙祭仪舞乐。

通过上述考察，可以看出：各朝正史文献是郭茂倩编纂“雅舞”的主要资料来源，这是由“雅舞”的性质决定的；郭茂倩对“雅舞”具体收录范围的限定，出于他对历朝沿《韶》、《武》二舞而来的文舞、武舞的创制、承传体系特殊性的认识；在具体著录过程中，郭茂倩又将同属“雅舞”的“文、武二舞”与“郊庙舞”因其象征意义的不同作了区分，于“雅舞”中仅著录“文、武二舞”，而将“郊庙舞”归入“郊庙歌辞”。这三个方面，大致可作为“雅舞”类目成因的说明。

二、“杂舞”部分

“杂舞”题序曰：“杂舞者，《公莫》、《巴渝》、《盘舞》、《鞞舞》、

《铎舞》、《拂舞》、《白纻》之类是也。始皆出自方俗，后浸陈于殿庭。”① 殿庭，首先指宫廷，如《巴渝》、《拂舞》、《白纻》等都是先流行于民间，其后进入宫廷，得到宫廷音乐机关的保管，表演形制遂逐步定型。《乐府诗集》著录“杂舞”四卷，作品152首，包括《巴渝舞》、《鞞舞》、《铎舞》、《巾舞》、《拂舞》、《白纻舞》、《杯盘舞》、《泰始歌舞》、《明王歌舞》、《功成庆善乐舞》、《中和乐舞》、《霓裳羽衣舞》、《柘枝》等十三个舞蹈种类。

1．作品来源情况考察。这部分作品数量较多，限于篇幅，不拟作一一介绍。综观“舞曲歌辞”类目的编排体例：“雅舞”居前，“杂舞”于后，各舞歌作品以所属舞乐种类相区别；同一类舞曲歌辞内部，古辞居前，后人作品于后；朝廷所辖舞辞居前，未人朝廷音乐机关的舞歌或文人的拟舞歌则依题目各附于后。因此，在“杂舞”类目的著录中，“古辞”与朝廷所用舞乐歌辞的作用最为重要。笔者按照时代先后顺序，将“杂舞”所辖的十三类舞歌中的古辞、朝廷所用舞歌的来源情况进行考察，结果如下表所示：

表2：“杂舞”所录古辞、朝廷舞歌来源情况表

	序号	舞歌名称	来源	备注
杂舞	1 汉魏	古辞《圣人制礼乐篇》	《宋书·乐志》	
		古辞《巾舞歌诗》	《宋书·乐志》	
		魏王粲《俞儿舞歌》	《宋书·乐志》	
		魏陈思王《鞞舞歌》	《宋书·乐志》	
	2 晋代	晋《宣武》、《宣文》舞歌	《宋书·乐志》	《晋志》未载其辞
		晋《鞞舞歌》	《宋书·乐志》	《晋志》载其辞
		晋《铎舞歌·云门篇》	《宋书·乐志》	《晋志》来载其辞
		晋《拂舞歌》	《晋书·乐志》	《宋志》载其辞
		晋《白纻舞歌诗》	不详	《宋志》载其辞
		晋《杯盘舞歌诗》	《宋书·乐志》	《晋志》未载其辞
	3 宋	宋《白纻舞歌诗》	不详	《宋志》虽载，多异文
		宋《泰始歌舞曲辞》	《宋书·乐志》	

① 郭茂倩编《乐府诗集》，第53卷，第591页，上海，上海古籍出版社，1998。

	序号	舞歌名称	来源	备 注
	4 齐	齐《鞞》、《铎》、《公莫》、《拂》《白纻》、《杯盘》等舞歌	《南齐书·乐志》	
		齐《明王歌辞》	不详	
	5 梁	梁《鞞》、《铎》、《拂》、《白纻》等舞歌，沈约《四时白纻歌》	不详	可能辑自《古今乐录》
	6 唐	《功成庆善乐舞辞》	《唐会要》	
		《中和乐舞辞职》	《唐会要》	
	7	未人朝廷音乐机关的舞歌作品及文人的拟乐府	总集、别集中的"乐府卷"及歌辞类集等	

确定一篇舞歌作品是否曾演于宫廷、编人朝廷音乐机关，笔者大致是从以下几个方面来判断：

其一，正史文献中有明确记载。如王粲所作《俞儿舞歌》，《宋书·乐志》曰："唯魏国初建，使王粲改作登歌及《安世》、《巴渝》诗而已。"①《晋书·乐志》曰："魏初乃使军谋祭酒王粲改创其辞，粲问巴渝帅李管、种玉歌曲意，试使歌，听之，以考校歌曲，而为之改为《矛渝新福歌曲》、《弩渝新福歌曲》、《安台新福歌曲》、《行辞新福歌曲》，《行辞》以述魏德。"②

其二，完全沿用或改易前代旧辞的舞歌作品。历代朝廷对前朝音乐机关所辖音乐文献大多着意保留，对前朝的音乐制度、乐舞歌辞多有借鉴，以便顺利完成本朝礼乐文化的建设。如齐代的《鞞舞曲》、《铎舞歌》、《公莫舞辞》等，这些作品应该都是人归朝廷音乐机关的。

其三，郭茂倩对他所确定为辖于朝廷音乐机关的舞歌，一般在作品的题名前加以朝代称谓。如对《白纻舞》歌辞的著录，最先著录的"晋《白纻舞歌诗》"、"宋《白纻舞歌诗》"、"齐《白纻辞》（王俭作）"、"梁《白纻辞》（梁武帝作）"等俱应为被编人朝廷音乐机关的

① 沈约等《宋书》，第19卷，第534页，北京，中华书局，1974。

② 《晋书》，第22卷，第693页，北京，中华书局，1974。

歌辞。

喻意志在《〈乐府诗集〉成书研究》一文中提出："《乐府诗集》十二部类中，以正史为主要资料来源的有郊庙歌辞、燕射歌辞、舞曲歌辞之雅舞部分和杂歌谣辞。"① 仅提"雅舞"，未论及"杂舞"。通过本文上述考察，不难看出："舞曲歌辞"类目中，凡朝廷所用"雅"、"杂"舞歌作品，多辑自《宋书》、《南齐书》、《晋书》等史书文献。而朝廷所用舞乐在具体著录过程中，往往充当用以统领其它同题舞歌作品的作用。从这一点上说，无论"雅舞"还是"杂舞"，"舞曲歌辞"的创制、施用、存录总与朝廷的礼乐活动紧密相关，《乐府诗集》中的"舞曲"，主要指编入朝廷音乐机关、施于朝廷的歌舞音乐。

此外，通过上表也可以看出，郭茂倩对各代"舞曲歌辞"的著录，并非全以当代史书为参考，而是选取他认为最佳的作品为辑录底本，如晋代舞歌多辑自《宋书》。其中，《宋书·乐志》在"舞曲歌辞"的著录中，起到相当大的作用。

2. 著录体式分析。"杂舞"四卷，诗 152 首，包括十三个舞蹈种类。现谨依郭氏著录原顺序，简列于下：

> (1)《巴渝舞》舞歌，共 13 首；(2)《鞞舞》舞歌，共 25 首；(3)《铎舞》舞歌，共 4 首；(4)《巾舞》舞歌，共 3 首；(5)《拂舞》舞歌，共 19 首；(6)《白纻舞》舞歌，共 40 首；《四时白纻舞》舞歌，共 10 首；(7)《杯盘舞》舞歌，共 2 首；(8) 宋《泰始歌舞曲辞》，共 12 首；(9) 齐《明王歌辞》，共 7 首；(10) 唐《功成庆善乐舞辞》，1 首；(11) 唐《中和乐舞辞》，1 首；(12) 唐王建《霓裳辞》，共 10 首；(13)《柘枝舞》舞歌，共 5 首。总计 152 首。后附散乐《俳歌辞》、《宋凤凰衔书伎辞》、《齐凤凰衔书伎辞》3 篇。

在《乐府诗集》之前，《宋书》和《南齐书》中已有对"舞曲"的较集中著录，现将这两种史书中的"舞曲"著录情形并列于下。《宋

① 喻意志《<乐府诗集>成书研究》，第 99 页，北京图书馆博士论文文库，索书号：2003\I207. 22\43。

书》卷二十二《乐四》载：

(1) 汉《鞞舞歌》五篇存目，魏《鞞舞歌》五篇存目，魏陈思王《鞞舞歌》五篇，《晋鞞舞歌》五篇；(2)《铎舞》歌诗二篇：古辞《圣人制礼乐篇》、晋《云门篇》；(3)《拂舞》歌诗五篇：《白鸠篇》、《济济篇》、《独禄篇》、《碣石篇》、《淮南王篇》；(4)《杯盘舞》歌诗一篇。(5)《巾舞》歌诗一篇。(6)《白纻舞》歌诗三篇。(7)《宋泰始歌舞曲词》十二篇。

以上《宋志》所载舞歌《乐府诗集》悉录入"杂舞"，"杂舞"的基本类项——《鞞》、《铎》、《巾》、《拂》、《杯盘》以及《白纻》等在《宋志》中已备列。但《宋志》并未明确提出"舞歌"或"舞曲"的概念。明确地将这类歌辞称作"舞曲"的是《南齐书·乐志》。《南齐书》卷十一《乐志》曰："舞曲，皆古辞雅音，称述功德，宴飨所奏。傅玄歌辞云'获罪于天，北徙朔方，坟墓谁扫，超若流光。'如此十余小曲名为《舞曲》，疑非宴乐之辞，然舞曲总名起此矣。"① 所列齐"舞曲"有：

(1)《鞞舞》舞歌：《明君》辞二首，《圣主曲》一首；(2) 齐《铎舞歌》一篇；(3) 齐《拂舞歌》五篇；(4)《杯盘》舞歌：《齐世昌》辞一篇；(5)《巾舞》舞歌：《公莫辞》一篇；(6)《白纻辞》五曲；(7)《俳歌辞》三篇。

《齐志》不仅明确提出"舞曲歌辞"这一概念，并标明其特性："古辞雅音，称述功德，宴飨所奏。"值得注意的是，《齐志》所载"舞曲"的种类在《宋志》中都有著录，《齐志》仅将齐世所用舞曲之歌辞附于《宋志》所云各舞曲之后，并将其统名为"舞曲（歌辞）"。

现将《乐府诗集》所载"杂舞"的种类与《宋志》、《齐志》所载"舞曲"进行对照，如下表所示：

① 萧子显《南齐书》，第11卷，第191页，北京，中华书局，1972。

表3：《乐府诗集·杂舞》与《宋志》、《齐志》舞歌著录情形对照表

"杂舞"所录舞歌类别		《宋书·乐志》	《南齐书·乐志》
(1)	巴渝舞歌		
(2)	鞞舞歌	(1) 鞞舞歌	(1) 鞞舞歌
(3)	铎舞歌	(2) 铎舞歌	(2) 铎舞歌
(4)	巾舞歌	(5) 巾舞歌	(5) 巾舞歌
(5)	拂舞歌	(3) 拂舞歌	(3) 拂舞歌
(6)	白纻舞歌	(6) 白纻舞歌	(6) 白纻舞歌
(7)	杯盘舞歌	(4) 杯盘舞歌	(4) 杯盘舞歌
(8)	宋泰始歌舞曲辞	(7) 宋泰始歌舞曲辞	
(9)	齐明王歌辞		
(10)	唐功成庆善乐舞辞		
(11)	唐中和乐舞辞		
(12)	霓裳辞		
(13)	柘枝词		
(14)	散乐		(7) 散乐

通过上表，可以明显看出，郭茂倩几乎是将《宋书·乐志》、《南齐书·乐志》所载舞曲直接剪辑，作为"杂舞"的主体①，仅在著录顺序上，依舞乐创作年代作了适当调整。郭茂倩命名此一类歌辞为"舞曲歌辞"是直接取用《南齐书·乐志》的观点。不过，他对《宋志》、《齐志》未载或不可能载录的舞歌作品也作了收录，体现出郭茂倩对"舞曲歌辞"时代性认识的延伸，如收录齐王融之《明王歌辞》、唐代的《功成庆善乐舞辞》、《中和乐舞辞》、《柘枝词》等。总之，"杂舞"的著录受《宋志》、《齐志》中"舞曲"著录体式的影响，是显而易见的。

3. 收录标准问题：题序拟定收录范围与实收状况的严重不符。郭茂倩所作"杂舞"题序可视为"杂舞"歌辞著录的总纲，现将其全文征引于下：

---

① 案：《巴渝舞》舞歌虽不与《宋书·乐志》此处所列其它舞辞相并，但《乐府诗集》所著之《魏俞儿舞歌》、《晋宣武舞歌》也全都出《宋书·乐志》。《齐明王歌辞》不知所出，姑且不论。至于唐代的《功成庆善乐舞辞》、《中和乐舞辞》仅有2首，《柘枝词》仅5首，《霓裳辞》虽有10首，仅王建一人之作而已。

杂舞者，《公莫》、《巴渝》、《盘舞》、《鞞舞》、《铎舞》、《拂舞》、《白纻》之类是也。始皆出自方俗，后浸陈于殿庭。盖自周有缦乐散乐，秦汉因之增广，宴会所奏，率非雅舞。汉、魏已后，并以鞞、铎、巾、拂四舞，用之宴飨。宋武帝大明中，亦以鞞拂杂舞合之，钟石施于庙庭，朝会用乐，则兼奏之。明帝时，又有西伧羌胡杂舞，后魏、北齐，亦皆参以胡戎伎，自此诸舞弥盛矣。隋牛弘亦请存四舞，宴会则与杂伎同设，于西凉前奏之，而去其所持鞞拂等。案此虽非正乐，亦皆前代旧声。故成公绥赋云："鞞铎舞庭，八音并陈。"梁武帝报沈约云，"鞞、铎、巾、拂，古之遗风"是也。唐太宗贞观中，始造宴乐。其后又分为立坐二部，堂下立奏，谓之立部伎。堂上坐奏，谓之坐部伎。立部伎八：一《安乐》，二《太平乐》，三《破阵乐》，四《庆善乐》，五《大定乐》，六《上元乐》，七《圣寿乐》，八《光圣乐》。自《破阵乐》以下，皆用大鼓，杂以龟兹乐，其声震厉。《大定乐》又加金钲。《庆善乐》颛用西凉乐，声颇闲雅。坐部伎六：一《宴乐》，二《长寿乐》，三《天授乐》，四《鸟歌万岁乐》，五《龙池乐》，六《小破阵乐》。自《长寿乐》以下，用龟兹乐，唯《龙池乐》则否。武后、中宗之世，大增造立坐部伎诸舞，随亦浸废。武后毁唐太庙，《七德》《九功》之舞皆亡，独其名存。自后宴飨，复用隋文舞武舞而已。开元中，又有《凉州》、《绿腰》、《苏合香》、《屈柘枝》、《团乱旋》、《甘州》、《回波乐》、《兰陵王》、《春莺啭》、《半社渠》、《借席乌夜啼》之属，谓之软舞。《大祁》、《阿连》、《剑器》、《胡旋》、《胡腾》、《阿辽》、《柘枝》、《黄獐》、《拂菻》、《大渭州》、《达摩支》之属，谓之健舞。文宗时，教坊又进《霓裳羽衣舞》女三百人。末世兵乱，舞制多失。凡此，皆杂舞也。①

仔细阅读这段序文，可知"杂舞"的收录至少应包括以下四项：第一，汉魏二晋时之"《公莫》、《巴渝》、《盘舞》、《鞞舞》、《铎舞》、

① 郭茂倩编《乐府诗集》，第52卷，第591－592页，上海，上海古籍出版社，1998。

《拂舞》、《白纻》”等舞，此皆为“始皆出自方俗，后浸陈于殿庭”者；第二，南北朝之新生胡戎伎；第三，隋唐宫廷部伎宴乐：九部、十部伎，后之坐、立二部伎，此为朝廷较正式的庆典舞乐；第四，唐开元中之软舞、健舞，如《凉州》、《绿腰》、《胡旋》、《柘枝》等，以及教坊所进《霓裳羽衣》等舞曲。这四项舞乐，皆为宫廷宴娱舞乐。但在《乐府诗集》所著录的四卷“杂舞”中，重心几乎全在第一项上，其第二、三、四项或略有涉及，或全无涉及，出现实际收录与题序所拟收录范围的极其不符（见下表4）。

表4：“杂舞”题序所言与实收状况对照表

	题序所言	实收状况
杂舞	汉魏两晋《鞞》《铎》《巾》《拂》等舞	已收
	南北朝之新生胡戎伎	未收，部分入“杂曲”，西曲舞入“清商”
	隋唐宫廷部伎宴乐	略收，部分入“近代曲”
	唐开元之软舞、健舞及教坊舞	略收，部分入“杂曲”、“近代曲”中

那么，应如何看待这一现象呢？笔者以为，“杂舞”著录中理论与实际不符现象的出现，除与编纂时的资料的来源直接相关外，也与编辑者郭茂倩的个人思想观念有关，并非全由于疏误。下面，我试对这些现象作具体分析。

先说南北朝之新生胡戎伎不入“杂舞”的原因。郭茂倩对“杂舞”的著录多本自《宋书·乐志》、《南齐书·乐志》已有之“曲目”，南北朝之新生胡戎伎在《宋志》、《齐志》中不与“舞曲”并载，受资料来源影响，故“舞曲歌辞”对此项未作著录，也是很自然的。但这一解释还稍欠说服力，因为郭茂倩毕竟还在《宋志》、《齐志》的基础上，进行了一定量的舞歌作品补辑，他是完全有可能将他认为是舞曲的“曲目”及歌辞增补进来的。如他将《宋志》所载《巴渝舞》后移，与其它舞曲并列，将《宋志》、《齐志》皆不载录的《齐明王歌辞》补录进来，等等。看来，对郭茂倩将大量的“西曲舞曲”著入“清商曲辞”而不入“杂舞”，还须另作解释。

探讨这一问题时，首先要明确的是，大量的西曲舞曲被著入“清商曲辞”并非是郭茂倩的疏误，也即并非他不知道“西曲”多为舞曲。“西曲”题序曾引《古今乐录》：“《石城乐》、《乌夜啼》、《莫愁乐》、

《估客乐》、《襄阳乐》、《三洲》、《襄阳蹋铜蹄》、《采桑度》、《江陵乐》、《青骢白马》、《共戏乐》、《安东平》、《那呵滩》、《孟珠》、《翳乐》、《寿阳乐》并舞曲。"[①] 又据《古今乐录》的说明，得知这些舞曲在南朝齐时皆十六人舞，梁时皆八人舞。根据这些材料可知，郭茂倩在编辑《乐府诗集》时是很清楚这些"西曲"都是舞曲的。那么，他未将同属舞曲的"西曲"收入"舞曲歌辞"，显然是有意而为的了。

本文认为，郭茂倩不将西曲舞列入"舞曲歌辞"，主要是受《宋书·乐志》著录舞歌时所持的雅正观念的影响。《宋书·乐志》在介绍了《鞞舞》、《拂舞》等用之宴飨的舞乐后说："又有西、伧、羌、胡诸杂舞。随王诞在襄阳，造《襄阳乐》；南平穆王为豫州，造《寿阳乐》；荆州刺史沈攸之又造《西乌飞歌曲》，[②] 并列于乐官。歌词多淫哇不典正。"[③]《宋志》是把《襄阳乐》、《寿阳乐》、《西乌飞歌曲》等也著为舞曲的。但《乐府诗集》将此三曲同录人"清商曲辞"之"西曲"部分，其中《襄阳乐》、《寿阳乐》皆明确指为舞曲。而无论是"羌、胡杂舞"，还是《襄阳乐》等西曲舞曲，《宋志》对它们的定性皆为"淫哇不典正"。表明这些新兴舞乐在时人心目中，与前述《鞞舞》、《拂舞》等宴享舞乐的地位是不一样的。历代朝廷中，除祭祀仪式外，宴飨活动也分正式的与非正式的。元会、庆典活动属较正式的宴乐活动，而平常的私宴和娱乐活动则属非正式宴乐。元会、庆典等较正式的宴乐活动所用舞乐更偏重仪礼性质，如《鞞》、《铎》、《拂》等舞，在南朝还曾被合之钟石，施于庙庭；而南北朝之新生舞乐（羌胡舞、西曲舞等）可能只是用于私宴，偏于娱乐功效。在史家看来，其"歌辞多淫哇不典正"，故虽"列于乐官"，《宋志》对其曲辞却未加著录。郭茂倩在取用《宋志》所著之舞歌时，也沿袭它所持用的雅正观念，从而未将羌胡杂舞、西曲舞乐补入"舞曲歌辞"。

此外，郭茂倩进行"舞曲歌辞"著录时，对南北朝新生舞乐是有意舍弃了。《乐府诗集》中，南朝新生舞曲大多著入"清商曲辞"，"清

---

① 郭茂倩编《乐府诗集》，第47卷，第534页，上海，上海古籍出版社，1998。

② 案：《乐府诗集》沿《古今乐录》作"《西乌夜飞》"，与《西乌飞歌曲》当是一曲。见郭茂倩编《乐府诗集》，第49卷，第557页，上海，上海古籍出版社，1998。

③ 沈约等《宋书》，第19卷，第552页，北京，中华书局，1974。

商曲辞”中的“西曲”多为舞曲。“杂舞”所录舞曲中，生于唐前者共九曲：(1)《巴渝舞》，(2)《鞞舞》，(3)《铎舞》，(4)《巾舞》，(5)《拂舞》，(6)《白纻舞》，(7)《杯盘舞》，(8)宋《泰始歌舞》，(9)齐《明王歌》。其中第(1)、(2)、(3)、(4)、(7)曲，皆为汉代即有之舞曲，此不赘述。第(5)曲《拂舞》、第(6)曲《白纻舞》，皆本吴朝旧舞，后入归晋室。以上七曲皆生于东晋之前，相对于南朝的新生舞乐，可将其称作中原旧舞曲。第(8)曲虽为刘宋时所制，但宋《泰始歌舞曲辞》所含十二曲实是前代旧舞曲的组合，并非南朝新生舞乐。① 唯有齐王融所作《明王歌辞》七曲，从曲题名称及舞辞风格来看，应是南朝新生舞乐，入了“舞曲”，算是一个特例。以此看来，“杂舞”所录唐前舞曲中，能确知为南朝新生舞乐的只有齐《明王歌辞》一组，但齐《明王歌辞》的来源尚不可知。至此，可以肯定地说，郭茂倩进行“舞曲歌辞”著录时，对南北朝新生舞乐是有意舍弃了的。所以说，“杂舞”不录南北朝之新生胡戎伎，是郭茂倩的有意而为，并非疏误。②

其次，看“杂舞”对唐代宴舞歌辞略收的原因。“杂舞”所著录的

---

① 案：宋《泰始歌舞曲辞》的十二篇依次为：一曰《皇业颂》二曰《圣祖颂》，三曰《明君大雅》，四曰《通国风》，五曰《天符颂》，六曰《明德颂》，七曰《帝图颂》，八曰《龙跃大雅》，九曰《淮祥风》，十曰《宋世大雅》，十一曰《治兵大雅》，十二曰《白纻篇大雅》。其前三篇：《皇业颂》、《圣祖颂》、《明君大雅》，从其歌辞可以明显地看出这三篇分别是由晋《鞞舞歌》中的《洪业篇》、《天命篇》、《明君篇》改制而来的，俱属《鞞舞歌》。《泰始歌舞曲辞》的最后一篇《白纻篇大雅》无疑属《白纻舞歌诗》的体系。第十篇《宋世大雅》，首句云“宋世宁，在泰始”，据《南齐书·乐志》对“晋《杯盘舞歌》”的记载：“其第一解首句云‘晋世宁’，宋改为‘宋世宁’。恶其杯盘翻覆，辞不复取。”则宋《泰始歌舞曲辞》之第十篇《宋世大雅》属《杯盘舞歌诗》体系也是可以确定的。而第十一曲《治兵大雅》，据其辞中有“巾拂以净”、“中虚巾拂”等言，将其归入《巾舞歌诗》系统，也非无据。

② 这一点，实与“清商曲辞”、“舞曲歌辞”类目的成因有直接关系。如前所述，“舞曲歌辞”多来自《宋书·乐志》、《南齐书·乐志》所载录之“舞曲”。据曾智安对“清商曲辞”作品来源的考察，认为《乐府诗集》对“清商曲辞”一目的收录基本上是本自南朝陈释智匠的《古今乐录》，郭茂倩又略作了增补。可见，以所收录作品的材料来源，商非歌诗的文本特点，进行歌辞的收录、编排，在《乐府诗集》中并非“舞歌”一例。参见曾智安《清商曲辞研究》，首都师范大学文学院2006年答辩之博士论文。

唐代舞曲，有《功成庆善乐舞辞》、《中和乐舞辞》、《霓裳辞》、《柘枝词》，凡四曲。《功成庆善乐舞辞》即唐太宗所赋《幸武功庆善宫》诗，按其性质，本应归入"雅舞"。而所录王建《霓裳辞》十首，其入乐的可能性也极小。唯《柘枝》为唐代流行之舞蹈，所录歌辞有无名氏一首，薛能三首，温庭筠《屈柘词》一首，凡五首。显而易见，这与唐代舞乐的繁荣局面是多么不相称，郭茂倩对唐代舞歌的收录确实未曾用心。推其因由，有客观方面的，也有郭茂倩主观方面的。客观方面，由于朝廷不重古曲，魏晋舞曲至唐代迅速衰竭，作为"杂舞"主体的舞乐种类，在唐代绝大部分没能够承传下来。同时，唐代新生的宴乐舞曲又呈现出自己的新特点，乐、舞、辞的结合情况更趋复杂，致使郭茂倩在对"舞曲歌辞"身份的判定上出现困难。主观方面，由于郭茂倩在进行"舞曲歌辞"著录时，并没有为其制定一个严格的艺术标准：凡配舞之辞即为舞歌。加上唐代史书中未有对"舞曲歌辞"的整体载录，所以，郭茂倩对唐代舞歌的辑录不能再以某一史书如《宋书·乐志》、《南齐书·乐志》为参照对象。这主、客观两方面的原因，使得郭茂倩面对唐代诸多新生部伎舞乐、软舞、健舞、教坊所进舞等时，虽承认"凡此，皆杂舞也"，但于舞歌的著录上却留下相当大的空白。

"雅舞""杂舞"中都存在实际收录与题序所言不符的现象，但换一个角度考虑，这些不一致的地方，或许正是郭茂倩对《宋志》、《齐志》中"舞曲"著录的突破，体现了他对"舞曲歌辞"的新认识，这一点具体表现在以下两方面：一是将"舞曲"收录的时代范围加以扩展。郭茂倩虽有意将南北朝新生舞乐排斥在"舞曲歌辞"类目之外，但也把隋唐部伎舞乐、教坊舞乐等标明为舞曲，对唐代新生舞曲也作了部分著录。二是由照搬《宋志》、《齐志》中的固有资料，向歌辞所依附的舞曲的艺术性靠拢。郭茂倩对"舞曲歌辞"的著录，实际上采用了双重的收录原则：对隋前舞曲歌辞的著录，基本上是本自《宋书·乐志》和《南齐书·乐志》，同时有意将南北朝新生舞乐排除；对隋唐以来新生舞乐的收编，则力图依据歌辞所依附的舞乐的艺术特性。收录标准的前后变动，体现了郭茂倩对作为乐府歌诗的舞歌所依附的音乐系统的特殊性的认识。

于平在《中国古典舞与雅士文化》书中说："'舞曲歌辞'之所以能独立门户，一方面说明了其在'乐府诗'中的比重之大，另一方面

也说明了其风格之异。"① 笔者以为，说"舞曲歌辞"在整个乐府诗中"比重大"，与事实不符；认为舞歌"风格之异"，其实是对《乐府诗集》各类曲辞所包含的有关舞乐、舞歌特征的概括，都不能作为"舞曲歌辞"类目成因的说明。

本文结论：无论"雅舞"还是"杂舞"，郭茂倩对歌辞的著录俱非出于对文本特点的考虑。"舞曲歌辞"类目的形成，兼有音乐属性和资料来源两方面的影响。其中，"雅舞"的结集，主要出于郭茂倩对这类歌辞所依附的舞乐系统的特殊性的认识；"杂舞"类目是郭茂倩本自《宋书·乐志》和《南齐书·乐志》中"舞曲"的著录，同时加以时代的延展及同题作品的补辑，最终形成的。而在具体编纂过程中，也掺入了不少郭茂倩个人的音乐思想观念，从音乐属性、意义功能等方面对本属"舞曲歌辞"范围的作品作了分别。要之，将历朝所制文、武二舞结为"雅舞"，使"杂舞"更加系统化，并合"雅舞"、"杂舞"为"舞曲歌辞"，使之立为《乐府诗集》中乐府歌诗类目之一，这是郭茂倩的首创。

作者简介：梁海燕，女，1980年10月生，河北邯郸人，现为北京大学中大系05级博士研究生，研究方向为魏晋南北朝隋唐五代文学。发表过文章《〈前溪舞〉的流传及文学影响》、《武德舞歌学与汉代宗庙祭仪的传承演变》等文章。主持并完成了北京市哲学社会科学规划项目、北京市教育委员会人文社会科学研究计划重点项目"《乐府诗集》研究"子课题"舞曲歌辞研究"。

---

① 于平《中国古典舞与雅士文化》，第139页，长春，吉林教育出版社，1992。

论近代曲辞与杂曲歌辞之异同

◇袁绣柏

(沈阳，沈阳师范大学文学院，110034)

提　要　近代曲辞与杂曲歌辞是《乐府诗集》中的两个类别。因二者同属杂曲的范畴，所以界限比较模糊。作者从“杂曲”的概念入手，首先分析了《乐府诗集》中杂曲的含义，肯定了杂曲歌辞与近代曲辞的共同特征。在此基础上，进一步探讨了这两类曲辞由于创调时代的不同而形成的音乐体系上的本质区别，从而提示了郭茂倩将近代曲辞与杂曲歌辞分别立目的根本原因。

关键词　杂曲歌辞　近代曲辞　杂曲　燕乐

宋代郭茂倩编撰的《乐府诗集》，收录了大量上古至唐五代的乐章和歌谣。按照不同的标准，郭氏将一百卷诗歌分为十二大类，即郊庙歌辞、燕射歌辞、鼓吹曲辞、横吹曲辞、相和歌辞、清商曲辞、舞曲歌辞、琴曲歌辞、杂曲歌辞、近代曲辞、杂歌谣辞和新乐府辞。其中近代曲辞与杂曲歌辞的界限比较模糊，如果不详加梳理，则很难把握它们的本质。本文拟通过比较二者，进一步探考杂曲歌辞与近代曲辞的真实内涵，试图揭示郭茂倩将近代曲辞与杂曲歌辞分别立目的根本原因。

一、 同属杂曲范畴

在“近代曲辞”的题解中，郭茂倩说：“近代曲者，亦杂曲也，以其出于隋、唐之世，故曰近代曲也。”① 从这句话看来，郭茂倩认为近代曲辞与杂曲歌辞一样，都属于“杂曲”的范畴。而杂曲，历代有之，从沈约《宋书》的“吴歌杂曲”，到刘勰《文心雕龙》的“《桂华》杂

---

① 郭茂倩：《乐府诗集》，上海，上海古籍出版社，1998 年，第 79 卷，第 832 页。

曲"，再到徐陵的《杂曲》诗等等，屡见不鲜。"杂曲"一词早已存在，并不是郭氏首创之名。那么，什么是"杂曲"呢？郭茂倩所说"杂曲"的内涵又是什么呢？这是本文首先要解决的问题。

综合考察郭茂倩之前以及郭氏同时代人的诗文中出现的"杂曲"一词，笔者发现在不同的作品中，杂曲概念有着不同的含义，概括来说主要有以下几种：

第一种，指代随兴而发的抒情之作，如果用作诗题，则兼有"杂诗"、"无题"之义。如庾信《有喜致醉》："杂曲随琴用，残花听酒须。"① 徐陵《杂曲》诗，江总《杂曲》诗，施肩吾《杂曲》诗等等，这些杂曲都没有具体的限制，多是饮酒时的即兴之作，因此颇具随意性。宋林正大所撰的《风雅遗音》曰："皆取前人诗文，隐括其意制为杂曲。"②

第二种，指代与雅乐相对的新声。沈约《宋书》有言："吴歌杂曲，并出江南，晋宋以来稍有增广。凡此诸曲，始皆徒歌，既而被之管弦，又因弦管金石作歌以被之。"③ 这里的"杂曲"指兴起于民间的俗乐新声，不入正统雅音者。此种含义复见于以下文献中，如刘勰《文心雕龙》："《桂华》杂曲，丽而不经。"《南齐书》："僧虔好文史，解音律，以朝廷礼乐多违正典，民间竞造新声杂曲。"④ 《旧唐书》："周隋已来，管弦杂曲将数百曲，多用西凉乐，鼓舞曲多用龟兹乐，其曲度皆时俗所知也。"⑤《新唐书》："奏《秦王破阵曲》，又奏《凉州》、《胡渭》、《绿要》杂曲。"⑥ 等等。以上这些"杂曲"都是指"新声"之义。并且"杂曲"的这一义项在后代得到广泛运用，如元左克明在其《古乐府》自序中认为"冠以古歌谣词者，贵其发乎自然，终以杂曲者，著其渐流于新声。"⑦又清代孙默："词学至今日可谓盛矣，顾理

① 庾信撰，倪璠注：《庾子山集注》，北京，中华书局，1980 年，第 4 卷，第 288 页。

② 《四库全书总目》，第 200 卷，文渊阁《四库全书》。

③ 沈约：《宋书》，上海，上海古籍出版社，1986 年，第 19 卷，第 65 页。

④ 萧子显：《南齐书》，上海，上海古籍出版社，1986 年，第 33 卷，第 66 页。

⑤ 刘昫：《旧唐书》，北京，中华书局，1975 年，第 29 卷，第 1068 页。

⑤ 欧阳修、宋祁：《新唐书》，上海，上海古籍出版社，1986 年，第 216 卷下，第 656 页。

⑦ 《四库全书总目》，第 188 卷，北京，中华书局，1997 年，第 2635 页。

与体有不能不深讲者。夫词而谓之诗余，则犹未离乎诗，而非下等于优伶之杂曲也。"①

第三种，指各种曲调的总称。所有曲调集中收录在一起，不论雅郑，不分华夷，统称为杂曲。这一含义初见于齐魏收的《魏书》之中："太乐令崔九龙言于太常卿祖莹曰：'声有七声，调有七调，以今七调合之七律，起于黄钟，终于中吕，今古杂曲，随调举之将五百曲，恐诸曲名后致亡失，今辄条记存之于乐府。'莹依而上之。九龙所录，或雅，或郑，至于淫俗，四夷杂歌，但记其声折而已，不能知其本意，又名多谬舛，莫识所由，随其淫正而取之乐署。今见传习，其中复有所遗，至于古雅尤多亡矣。"②

综上所述，在宋代以前以及宋人的诗文创作中，"杂曲"在不同的语境中具有不同的含义，无法以一概之。同样，在《乐府诗集》中，郭茂倩对"杂曲"概念的运用也是较为灵活的，按其杂曲歌辞题解所言："或心志之所存，或情思之所感，或宴游欢乐之所发，或忧愁愤怨之所兴，或叙离别悲伤之怀，或言征战行役之苦，或缘于佛老，或出自夷虏。兼收备载，故总谓之杂曲。"③ 这是从诗歌的思想内容、创作动机及题材来源的角度进行的阐释，他认为"杂曲"范畴内的作品不但题材繁杂、内容丰富，而且曲调的来源也是多元不一的。因此被郭茂倩称作"杂曲"的作品，其题材、曲调皆不能出此要求。而关于近代曲，从郭茂倩所作近代曲辞题解中可以知道，无论是隋唐以来的七部伎、九部伎、十部乐等朝廷的部伎舞乐，还是梨园新声、别教院法歌乐、云韶乐等，这些隋唐以来朝廷音乐机关所管辖的诸种歌舞曲目，不仅在创作、表演上具有"题材繁杂、内容丰富"的特点，从曲调来源看，近代曲又是周边异域民族的舞乐与中原音乐体系汇聚、交融的结果，近代曲之来源具有多元性。总之，正是从题材繁杂、内容丰富及曲调来源不一这些方面来理解"杂曲"之内涵，郭茂倩提出了"近代曲者，亦杂曲也"这一命题。

---

① 孙默：《十五家词》，原序，文渊阁《四库全书》。

② 魏收：《魏书》，上海，古籍出版社，1986年，第109卷，第318页。

③ 郭茂倩：《乐府诗集》，上海，上海古籍出版社，1998年，第61卷，第677页。

二、 分属不同音乐体系

既然近代曲辞与杂曲歌辞都属于杂曲的范畴，那么二者的差别似乎仅仅表现在创调时代这一点上了，其实不然。

在《乐府诗集》“近代曲辞”的题解中，郭茂倩明确指出：“近代曲者……出于隋唐之世，故曰近代曲也。”很明显，他所说的近代是指“隋唐”。而人们对于“唐”也常常有两种理解，一种是惯于将唐五代通称为唐，如任半塘先生的《唐声诗》即将唐及五代之“声诗”均称作“唐声诗”；另一种则专指唐代，如《旧唐书》与《旧五代史》就是明显的将唐与五代相区别的证据。笔者通过对《东府诗集》中“近代曲辞”一目所录作品的考察，确定近代曲完全是隋唐时期创作的曲调，其中虽然录有五代之辞十四首（《竹枝》二首，《杨柳枝》十二首），但亦是依唐时乐调进行创作的。所以，近代曲辞之“近代”专指隋唐两代，并不包括五代。这样，近代曲辞就有了严格的时间限制。而在《乐府诗集》的十二类别中，除了近代曲辞以时代作为分类标准外，其它则都是从音乐或文学的角度进行分类的，所以很多人认为因创调时代的不同而将近代曲辞与杂曲歌辞割为两类，缺乏合理性，如陆侃如、冯沅君《中国诗史》就认为：“应该删去与杂曲重复的近代曲，”因为“他是宋人，故如此说，现在便当把这两类合并了。”① 我认为，透过郭氏“近代”这一时间概念，我们可以发掘出近代曲辞更深层次的内涵，从而找到其与杂曲歌辞的真正区别。

第一，近代曲辞与杂曲歌辞的区别在于可考性。近代曲因为时代近而具有可考性。郭茂倩在近代曲辞的题序中说：

> 《荀子》曰：“久则论略，近则论详。”言世近而易知也。两汉声诗著于史者，唯《郊祀》、《安世》之歌而已。班固以巡狩福应之事，不序郊庙，故余皆弗论。由是汉之杂曲所见少，而相和、铙歌，或至不可晓解。非无传也，久故也。魏、晋已后，讫于梁陈，虽略可考，犹不若隋、唐之为详。非独传者加多也，近故也。

---

① 陆侃如、冯沅君：《中国诗史》，济南，山东大学出版社，1996年，第141页。

……凡燕乐诸曲，始于武德、贞观，盛于开元、天宝。其著录者十四调二百二十二曲。又有梨园，别教院法歌乐十一曲，云韶乐二十曲。肃、代以降，亦有因造。僖、昭之乱，典章亡缺，其所存者，概可见矣。①

而杂曲歌辞则因时代远不得详考，杂曲歌辞序云：

自秦、汉已来，数千百岁，文人才士，作者非一。干戈之后，丧乱之余，亡失既多，声辞不具，故有名存义亡，不见所起，而有古辞可考者，则若《伤歌行》……复有不见古辞，而后人继有拟述，可以概见其义者，则若《出自蓟北门》……《驾出北郭门》……如此之类，其名甚多，或因意命题，或学古叙事，其辞具在，故不复备论。②

由上可知，秦汉以来，丧乱之余，杂曲多已亡失。所留者有四种类型，即声辞不具，仅留名者一；有古辞而声不存者二；无辞无声，后人据题意拟制者三；无辞无声，后人即事名篇者四。此四类均无曲调可考，故杂曲歌辞因无法考证乐曲的音乐属性而无法进行分类。从词源学的角度来说杂曲歌辞的“杂”有紊乱之义。

第二，也是最为关键的一点，近代曲在音乐体系上已经大大不同于前代之曲。前证杂曲歌辞之曲调已不可考故无法分类，而隋唐杂曲是有曲调可考的。任半塘之《唐声诗》即进行了此项研究。但这些歌辞所属乐曲的音乐特点却无法使其分进诗集的其它类别当中，究其原因乃是近代曲属于一个新的音乐体系——燕乐之故。

“燕乐”同于“宴乐”，最早出现在周代，《诗经·鹿鸣》云：“呦呦鹿鸣，食野之芩。我有嘉宾，鼓瑟鼓琴。鼓瑟鼓琴，和乐且湛。我有旨酒，以燕乐嘉宾之心。”③《周易·上经》“云上于天，需。君子以

① 郭茂倩：《乐府诗集》，上海，上海古籍出版社，1998年，第79卷，第832页。

② 郭茂倩：《乐府诗集》，上海，上海古籍出版社，1998年，第61卷，第678页。

③ 周振甫：《诗经译注》，北京，中华书局，2002年，第4卷，第230页。

饮食宴乐”① 等等，当时燕乐是欢宴时以奏乐助兴的意思。

而隋唐燕乐则不象周朝燕乐那样有着单一的含义，就目前来说它主要有以下几种解释：第一种是指贞观十四年，张文收所制的景云河清歌，“十四年，有景云见，河水清。张文收采古朱雁天马之义，制景云河清歌，名曰《燕乐》。奏之管弦，为诸乐之首，元会第一奏者是也。”② 这里燕乐是一个专有名词，仅仅指代乐曲的调名，是燕乐含义中最狭义的一种。

第二种指代由隋七部伎发展而来的燕飨音乐。如《通典》：“宴乐，武德初未暇改作。每宴享，因隋旧制，奏九部乐。”③ 《乐府诗集》：“唐武德初，因隋旧制，用九部乐。太宗增高昌乐，又造宴乐，而去礼毕曲。其著令者十部：一曰宴乐，二曰清商，三曰西凉，四曰天竺，五曰高丽，六曰龟兹，七曰安国，八曰疏勒，九曰高昌，十曰康国，而总谓之燕乐。声辞繁杂，不可胜纪。凡燕乐诸曲，始于武德、贞观，盛于开元、天宝。其著录者十四调二百二十二曲。又有梨园，别教院法歌乐十一曲，云韶乐二十曲。肃、代以降，亦有因造。”④《新唐书》：“燕乐，高祖即位，仍隋制设九部乐。”⑤ 目前多数学者也都认同这一观点，如林谦三《隋唐燕乐调研究》说：“燕乐是燕飨时所用的音乐，不问是胡是俗，凡隋高祖之七部乐，炀帝之九部乐，唐之九部乐（后为十部乐）及坐、立部伎等，皆可称为燕乐。”⑥ 这种燕乐是仅相对于雅乐而言的，是周代燕乐的延续，包括清乐在内。

第三种燕乐是在第二种观点中除去清乐以外的音乐，它既与雅乐对立，又与清乐对立。如《梦溪笔谈》：“自唐天宝十三载，始诏法曲与胡部合奏，自此乐奏全失古法，以先王之乐为雅乐，前世新声为清乐，合胡部者为宴乐。”⑦ 葛晓音《诗国高潮与盛唐文化》：“燕乐当指

---

① 王弼：《周易正义》，北京，中华书局，1979年，第2卷，第11页。

② 刘昫：《旧唐书》，北京，中华书局，1975年，第28卷，第1046页。

③ 杜佑：《通典》，北京，中华书局，1988年，第146卷，第3720页。

④ 郭茂倩：《乐府诗集》，上海，上海古籍出版社，1998年，第79卷，第832页。

③ 欧阳修、宋祁：《新唐书》，北京，中华书局，1975年，第21卷，第469页。

⑤ 林谦三：《隋唐燕乐调研究》，哈尔滨，黑龙江人民出版社，1986年，第123页。

⑦ 沈括：《梦溪笔谈》，上海，上海书店出版社，2003年，第5卷，第38页。

隋唐之交新兴的俗乐，清乐则包括汉魏六朝所有的旧乐。只有在这个意义上，才可以视燕乐为词的音乐渊源。这就需要划出时代的界线：燕乐之称虽然起源于周，原来因用于宴享而得名，但汉魏六朝的燕乐与隋唐的燕乐并不相同。例如清商曲辞在南北朝也用于'殿庭宴享'，按用途来说可称燕乐，然而在隋唐之时却是清乐的主体。而隋唐之时的雅乐有时也用于宴享，如《旧唐书·音乐志》载：'若燕设酺会，即御勤政楼。……太常卿引雅乐，每色数十人，自南鱼贯而进，列于楼下，鼓笛鸡娄，充庭考击。'可见已不能仅凭是否用于宴享这一点来判断其是否燕乐。"① 所以从新的角度即乐曲的音乐特征出发，燕乐并不包含清乐。笔者认为，虽然清乐与新俗乐是对立的关系，但从应用的角度来说二者都是用于宴飨的音乐，所以广义的燕乐应当包括清乐与新俗乐。

然而清乐在隋唐时期已经几近消亡，与日益庞大的新俗乐相比，它的地位只能是不断的衰落，虽然清乐在唐初的十部伎中尚有一席之地，但是盛唐将十部伎转为二部伎时，清乐则完全被置于燕乐之外，这充分说明了新俗乐才是隋唐真正的燕乐，它左右着燕乐的发展并代表了隋唐的音乐风尚，所以隋唐燕乐不应该包括清乐。从近代曲辞的音乐特征来说，它所收录的皆为隋唐时期的新俗乐，既不包括前代的清乐，也不包括时人对前代清乐的模拟与仿效，是真正意义上的隋唐燕乐，它代表着中国古代音乐的又一次变迁。

综上所述，虽然从"题材繁杂、内容丰富"以及曲调来源不一等方面看，近代曲辞具有"杂曲"的某些属性，但隋唐时期音乐体系的根本性改变，使近代曲与杂曲又有着本质上的区别，所以不能将《乐府诗集》中的"近代曲辞"与"杂曲歌辞"合为一类。这也正是郭茂倩在肯定近代曲与杂曲具有同一性的同时，又断然以时代为限将"近代曲辞"另立一类的根本原因。

作者简介：袁绣柏，女，1976 年 8 月生，辽宁省沈阳市人。首都师范大学文学院 2002 级博士研究生，主要研究领域为魏晋南北朝隋唐文学，主攻《乐府诗集》研究。现任教于沈阳师范大学文学院。

① 葛晓音：《诗国高潮与盛唐文化》，北京，北京大学出版社，1998 年，第 142 页。

汉武帝“始立乐府”的真正含义及其礼乐问题

◇王福利

(徐州，徐州师范大学文学院，221116)

提　要　关于汉武帝“立乐府”的含义为何，已是学术界争议很久的问题了，或云史书此说不确，或云有官名与官署的差异，或云并非实指、乃后人追记所致，或曰为泛称使然，或云是“再建或扩充”的意思。通过对文本文献、考古资料等细致梳理，综合考察，文章认为，乐府的基本含义乃乐器之府，又兼管俗乐乐章、审音及器物保管等事项。“立”在此有加封、予以名分的意思，武帝“立乐府”的内涵在于使乐府的根本职能及政治、社会地位发生了本质变化，除乐器、宫廷娱乐乐章等事项外，被立后的乐府还兼掌大部分的雅乐，拥有了原由太常职掌的“协律”的身份，官级由原来的乐府令六百石，而变为协律都尉，挂二千石印绶。而所以立乐府，是和武帝时期由原来的礼制建设向所谓礼乐建设转变的要求相关联的，其最直接的原因是李夫人的得宠、李延年因此得以显贵，李夫人生有皇子及其临终时对武帝的嘱托等等。文章对学术界存有争议的武帝“立乐府”问题进行了综合考察，认为“立”有加封予以名分之意。武帝“立乐府”使得乐府的根本职能及政治社会地位发生了本质变化。立乐府与武帝时期礼制建设向礼乐建设的转变要求及李夫的得宠等皆有关联。

关键词　汉武帝　乐府　李延年　乐府令　协律都尉

乐府起于何时，已不再是学术界生疏的话题了，关于秦代及汉初就有乐府的说法早已为大家所公认。其相关文献除1977年在考古中所发现的秦代错金甬钟上刻有“乐府”二字外，[①]在文本文献中亦有不少

① 李文初根据出土秦编钟刻有“乐府”二字，和1983年广州南越王墓出土铜句鑃刻有“文帝九年乐府工造”（南越文帝九年当汉武帝元光六年，前129），认为“秦及汉初乐府的职能也不是象有人推测的那样，是一个主管宫廷俗乐的机构，而是少府属下职掌乐器制作的工官”。见李文初《汉武帝之前乐府职能考》、《句鑃与乐府》二文，载《汉魏六朝文学研究》，第57－71页，广州，广东人民出版社，2000。

相关记载可资证明。如：《汉书》卷十九上《百官公卿表》载："少府，秦官，掌山海池泽之税，以给供养，有六丞。属官有尚书、符节、太医、太官、汤官、导官、乐府、若卢、考工室、左弋、居室、甘泉居室、左右司空、东织、西织、东园匠十（二）〔六〕官令丞……。"《百官公卿表》叙官制时，皆言明官制之历代沿革，凡古官、周官、秦官、汉置官等，一一交待无遗，其称太常与少府皆秦官，其所属之太乐、乐府两个机构在秦就有设置。汉初，承秦制，亦有所设。《百官公卿表》即云："立百官之职，汉因而不革。"关于汉初已有乐府的记载，还可见诸众多文献，《史记·乐书》即云："高祖过沛诗三侯之章，令小儿歌之。高祖崩，令沛得以四时歌舞宗庙。孝惠、孝文、孝景无所增更，于乐府习常肄旧而已。"又，《史记》卷百十七《司马相如传》集解引郭璞曰："巴西阆中有俞水，獠人居其上，皆刚勇好舞，汉高募取以平三秦。后使乐府习之，因名巴俞舞也。"索隐亦引，文辞稍异。[1]《汉书》卷五十七上《司马相如传》师古注亦相类，曰："巴俞之人刚勇好舞，初高祖用之，克平三秦，美其功力，后使乐府习之，因名巴俞舞也。"贾谊《新书·匈奴篇》云："为其胡戏以相饭，上使乐府幸假之。"[2] 那么，汉武帝"始立乐府"之说又如何理解呢？武帝"立乐府"前后汉朝的礼乐情况与之有何关系呢？本文意欲就此等问题在前哲时贤研究的基础上再作探讨，恳请专家予以指正！

一、对学界就武帝"立乐府"含义讨论的总体回顾

武帝"立乐府"之说始于班固，《汉书》卷二十二《礼乐志》云："至武帝定郊祀之礼，祠太一于甘泉，就乾位也。祭后土于汾阴，泽中方丘也。乃立乐府，采诗夜诵。有赵、代、秦、楚之讴。"《汉书》卷三十《艺文志》中云："自孝武立乐府而采歌谣，于是有代赵之讴，秦楚之风，皆感于哀乐，缘事而发，亦可以观风俗，知薄厚云。"《两都赋序》云："昔成、康没而颂声寝，王泽竭而诗不作。大汉初定，日不

---

① 《史记·司马相如传》，第117卷，第3039页，北京，中华书局，1959。

② 贾谊《新书》，第4卷，第103页，《百子全书》上，杭州，浙江古籍出版社，1998。

暇给。至于武、宣之世，乃崇礼官，内设金马石渠之署，外兴乐府协律之事，以兴废继绝。”后人沿袭了班固的说法，如刘勰《文心雕龙·乐府》中就说：“暨武帝崇礼，始立乐府。”

既然乐府在秦时已有，汉初承秦制不废，高祖、孝惠、孝文、孝景皆设，为什么班固在《汉书·礼乐志》、《艺文志》及《两都赋序》中又说汉武帝“乃立乐府”？又为什么他的这一说法会被刘勰等人所认同，未曾质疑呢？如果说他们那时不曾晓知秦有乐府之设而又未见考古所得之秦错甬钟的话，此等硕学之辈对《汉书》所志及《两都赋序》当为熟知。这一现象早引起诸多学者的关注，就之阐释可谓见仁见智，莫衷一是。较有代表性的有这样几种观点：

颜师古于《汉书·礼乐志》注曰：“给置之也。乐府之名，盖起于此，哀帝时罢之。”（今按刘勰“始立之说”没错，颜师古“始置之也，乐府之名，盖起于此”等语则误！详参后文论析。）

宋郭茂倩《乐府诗集·新乐府辞》：“乐府之名，起于汉、魏。自孝惠帝时，夏侯宽为乐府令，始以名官。至武帝，乃立乐府，采诗夜诵，有赵、代、秦、楚之讴。”① 是郭氏认为“乐府”之名，汉魏时方有，汉孝惠时，开始有乐府令之官名，武帝时始立乐府。此处郭茂倩后几句直接引自史志，未错，其误在“乐府之名，起于汉魏”。从文气上看，似将武帝所立理解为官署。

宋王应麟从名称上理解，认为“乐府”自“惠帝时，有乐府令夏侯宽，更《安世乐》，似非始于武帝”。②

明吴讷则从乐曲角度去思考，在其《文章辨体序说》中云：“后儒（遂）以乐府之名起于武帝，殊不知孝惠二年已命夏侯宽为乐府令，岂武帝始为新声，不用旧辞也？”似把“武帝立乐府”与“始为新声”结合起来，有些意思，但因其并未展开，故其论亦未触及到实质性问题。清朝时，沈钦韩以为“使乐府令夏侯宽备其箫管”句中的“乐府令”之称，当是“以后制追述前事”，非乐府始于孝惠。③ 而明人何焯则曾

① 郭茂倩《乐府诗集》，第90卷，第1262页，北京，中华书局，1979。

② 王应麟《玉海》，第106卷，第1939页上，扬州，广陵书社影浙江书局光绪九年刊本，2003。

③ 王先谦《汉书补注》引沈钦韩《汉书疏证》，第1924页，王云五主编，商务印书馆《万有文库》丛书集成初编本。

以为该句中之“乐府令疑作太乐令”。[1] 王先谦《汉铙歌释文笺正例略》云：“刘勰《文心雕龙》谓汉武始立乐府，师古不察，袭谬以注《汉书》。由此读《铙歌》者，以为皆武帝时作，是本不然。高祖爱巴俞歌舞，令乐人习学之；嗣是乐府遂有巴俞鼓员矣。孝惠二年，夏侯宽为乐府令矣。读《思悲翁》、《战城南》、《巫山高》三篇，知《铙歌》肇于高祖之时；读《远如期》一篇，知《铙歌》衍于宣帝之世。推原终始，皆在西都。”[2] 显然，王先谦意在说明自高祖至孝惠再至宣帝，诸朝皆有乐府以证师古“袭”刘勰之“谬”——所谓汉武始立乐府说不确。

上个世纪20年代，刘永济先生取何焯之说，并从汉代官制的角度指出：“今考百官公卿表：奉常，掌宗庙礼仪，属官有大乐令丞。少府，掌山海池泽之税，以给共养（《续志》曰：掌中服御诸物，衣服宝货珍膳之属。），属官有乐府令丞。二官判然不同。盖郊祀之乐，旧隶太乐。乐府所掌，不过供奉帝王之物，侪于衣服宝货珍膳之次而已，……义门之说是也。”故云“今考当日乐府所掌，既已非同旧制”。[3] 他认识到了在武帝立乐府之前，有太乐和乐府两个职能有别的机构，武帝立乐府后的“乐府执掌”已“非同旧制”，是有道理的，只是他将乐府入主礼乐的原因归之为武帝时祠祀的繁兴等因素，而未及其它更直接、更重要的原因，亦未能就这两个机构的实质情况及武帝“立乐府”的缘由谈得更具体、更清楚，且未及乐府实际取代太乐以“论律吕”“合八音”等“协律”问题，故仍嫌不够确切、不够全面，但他切入的这一视角是很有启发意义的。30年代，萧涤非先生的《汉魏六朝乐府文学史》、郑宾于先生的《中国文学流变史》与郭茂倩的理解大同小异，均认为乐府之官在武帝之前，至武帝始设为专署。[4] 我们认为，此种说法，单从《汉书·百官公卿表》的记载，似可说得过去，但其于

① 王先谦《汉书补注》引何焯《义门读书记》，第1924页，王云五主编，商务印书馆《万有文库》丛书集成初编本。

② 王先谦《汉铙歌释文笺正》，有清同治虚堂刻本。

③ 刘永济《十四朝文学要略》，第92页，哈尔滨，黑龙江人民出版社，1984。

④ 萧涤非《汉魏六朝乐府文学史》第一编《绪论》第二章《乐府之产生及其沿革》，第5页，北京，人民文学出版社，1984；郑宾于《中国文学流变史》，第290－292页，郑州，中州古籍出版社据一九三六年北新书局本影印本，1991。

《史记·乐书》中孝惠、孝文、孝景诸朝于“乐府”习旧乐歌、广州考古发现的南越王墓钟器铭文及上文所引其它文献中的记载均无法吻合。[①] 而萧涤非先生所引顾亭林《日知录》卷二十八的说法，并没有注意到秦、汉之不同的朝代问题。因顾亭林言“乐府是官署之名。其官有令，有音监，有游徼”，其所举实例皆武帝后之人、事，而为后人所不察。60年代，王运熙先生出版了《乐府诗论丛》一书，在其《汉武始立乐府说》中认为：由于汉魏六朝古籍中往往有将“太乐”泛称为“乐府”例子，故推知《史记·乐书》、《汉书·礼乐志》所载武帝以前的“乐府”和“乐府令”，实指“太乐”和“太乐令”。[②] 忽视了秦及汉初皆有太乐令丞、乐府令丞的事实，故与《汉书·百官公卿表》等记载不能吻合，以其时的泛称（且有些记载亦未必是泛称）来证亦嫌牵强，故亦不能令人信服。

进入80年代，杨生枝认为：这里所说的“乃立乐府”，“绝非后人注释的‘始立’之义，而是包含着重建、扩充的意思”。[③] 李文初甚而因秦编钟的出土及《汉书·百官公卿表》的记载为由，直接否定“颜师古的注说”，并云：“看来，某些文学史和音乐史的传统说法也该作相应的修正了。”[④] 似太武断了些。90年代，张永鑫则云：“乐府之设决非始于武帝。”认为王应麟“似非始于武帝”的存疑，是完全有道理的。在他看来，“细绎《礼乐志》对乐府论述的整节意义与上下文具体的语言环境，所谓‘武帝乃立乐府’，应该包含着武帝始定郊祀之礼与立于乐府这样两层意思。”[⑤]

本世纪初，赵敏俐先生撰文《论汉武帝“立乐府”的文学艺术史意义》，对杨生枝、张永鑫等人的观点，基本上持赞同意见。[⑥] 其实，

---

① 《史记·乐书》：“高祖过沛诗三侯之章，令小儿歌之。高祖崩，令沛得以四时歌舞宗庙。孝惠、孝文、孝景无所增更，于乐府习常肄旧而已。”第24卷，第1177页，北京，中华书局，1959。

② 王运熙《乐府诗论丛》，第9－10页，北京，中华书局，1962。

③ 杨生枝《乐府诗史》，第5页，西宁，青海人民出版社，1985。

④ 李文初《汉武帝之前乐府职能考》，原载《社会科学战线》1986年第3期，后收入作者《汉魏六朝文学研究》，第57页，广州，广东人民出版社，2000。

⑤ 张永鑫《汉乐府研究》，第52－53页，南京，江苏古籍出版社，1992。

⑥ 赵敏俐《周汉诗歌综论·论汉武帝“立乐府”的文学艺术史意义》，原载《社会科学战线》2001年第5期，后收入其著作《周汉诗歌综论》，第264－267页，北京，学苑出版社，2002。

杨生枝的观点意在强调说明“乃立”非“始立”，意在说明刘彦和、颜师古等人所理解为“始立”的不确（其实“乃立”与“始立”并无大别，此非解决这一问题的根源所在），云史志所以记武帝立乐府乃在于其对乐府的“重建、扩充”，[①] 我们认为，既然自秦就有“乐府”的存在，尤其是汉初及孝惠、孝文、孝景各朝从未间断，一直设置，“重建”之说，难以成立，且其与“乃立”显然无法吻合。即使按照他们的理解思路也不难知道，“扩充”与“乃立”是有本质区别的，一个是规模大小的问题，一个是有无的问题。所以，杨生枝的这般解读实难令人信服。张永鑫的思路有两个层面，一是认同宋人王应麟的怀疑，认为乐府之设“决非始于武帝”，这是对的；但我们认为，关键在于在这一语言环境中，“设”和“立”并非是一码事，容后文分析。另一层面是讲汉武帝定郊祀之礼后，将其立于乐府，这后一点虽有一定的道理，但从语境及语言习惯上看并非原句之本意，故赵敏俐先生指出：“因为张永鑫把‘立乐府’解释为‘立于乐府’，此说虽然可以读通《汉书·礼乐志》这段话，但是却读不通《汉书·艺文志》中‘自汉武立乐府而采歌谣’这句话。”故赵先生伸张杨生枝的观点，认为“既然早在汉武帝之前就已经有了乐府机构，所谓汉武帝立乐府也只能是重建和扩充，其目的则是为了更好地让乐府这一音乐机构（更好地）为他新定的郊祀之礼服务”。并肯定张永鑫“认为汉武帝‘立乐府’与定郊祀之礼有关，仍是不错的”。对此等观点，笔者以为仍有再作进一步探讨辨析之必要。

此后，徐兴武撰有《西汉武、宣两朝的国家祀典与乐府的造作》一文，[②] 对太乐和乐府的不同性质阐述的较为清楚，但又将“立乐府”的原因归之为武帝时多次至汾阴祭后土至泰山行封禅，而侍候他生活起居的是内廷的郎官系统和少府系统。故而少府中的乐府必然直

---

① 其实，武帝在立乐府后，又于太初元年再一次扩充乐府。亦不可谓又“立”吧。《汉书·百官公卿表》载：“武帝太初元年更名考工室为考工，左弋为佽飞，居室为保宫，甘泉居室为昆台，永巷为掖廷。佽飞掌弋射，有九丞两尉，太官七丞，昆台五丞，乐府三丞，掖廷八丞，宦者七丞，钩盾五丞两尉。”显然，乐府由原来的一丞的规模扩大到太初元年的三丞。第 19 卷上，第 731 – 732 页，北京，中华书局，1962。

② 参徐兴无《西汉武、宣两朝的国家祀典与乐府的造作》，《文学遗产》2004 年第 5 期，第 30 页。

接为其所用，并由他的文学侍从们充实其中，以助其事，故称“外兴”，而这个外兴的乐府又在上林苑，离长安三百里。似又在说明因路途之遥，不外兴乐府不足以供奉。此前，李文初《汉武帝之前乐府职能考》一文亦如此认为。[①] 我们说，这对风雅之乐非常感兴趣的武帝而言，也不能说没有这方面的因素，但主要的原因却不在于此。上林苑本来就是皇帝的苑囿行宫，其内廷供奉何有不够完备之理，乐府供奉若有不足，扩充人员、增加歌舞便是，对于朝廷而言，有何难哉。事实上，关键在武帝于乐府所兴者乃“协律之事”，这一本来是“职在太乐，太常掌之”[②] 的东西，转移到了由陡然身价百倍、平步青云的“协律都尉”李延年执掌的“乐府”之下，因“协律”之事本属礼乐范畴，故班固将其言为武帝所谓“乃崇礼官”的典型实例，所崇的所谓礼官实指李延年。乐府原由内廷供奉，现因增协律之职而得以直接掌理、参与礼乐之事，故称“外兴”，原太乐此职自然消隐。

二、“乐府”与“太乐”的区别与联系

经过仔细比较各种记载，笔者认为，乐府在武帝时的“立”及绥和二年哀帝时的“省”或曰“罢”、“废”，[③] 都是因其在宫廷礼仪典制中的地位升降、职能变迁等实质内涵的彻底变化紧密相联的。这就需要人们去思考这样一些问题，“设”或曰“有”乐府和“立”乐府是不是一回事？“立乐府”和“立乐府”前之“乐府”的真正区别、实质差异是什么？由之带来的一连串的变化又有哪些？武帝时为何“立乐府”？等等。容分而论析之。

（一）关于“乐府”早期形态及其职能的再考察

如前文所云，不管从考古发现看，还是从文本资料的载录讲，乐府之存在可谓由来已久，这便是秦及汉初（汉初皆承秦制）设有之

---

① 见李文初《汉魏六朝文学研究》，第 65 页，广州，广东人民出版社，2000。

② 《汉书·律历志》，第 21 卷上，第 965 页，北京，中华书局，1962。荀悦《两汉纪·汉纪·孝武皇帝纪》，第 5 卷，第 242 页，北京，中华书局，2002。

③ 《汉书·百官公卿表》：“绥和二年，哀帝省乐府。”第 19 卷上，第 732 页，北京，中华书局，1962。

乐府，但这一时期“乐府”的存在形态确是值得关注和思考的。从这一角度讲，刘永济、李文初等人的观点是应该予以重视的。秦错甬钟的出土，足以说明秦有“乐府”，而《百官公卿表》明说百官之职秦汉相承不改，那么，秦及汉初时的“乐府”是以何等面目和身份呈现的呢？要解决此问题，以下内容须予关注：（一）广州南越王墓出土的铜句镭有“文帝九年乐府工造”的铭文，《汉书》卷六十八《霍光传》有“大行在前殿，发乐府乐器，引内昌邑乐人，击鼓歌吹作倡”的文字记载。这些记载说明，秦汉时，“乐府”作为一个部门担负着乐器制作、储存并为宫廷所需提供相应服务的功能，与同属少府中的太官主膳食、汤官主饼饵、导官主择米、若卢藏兵器、考工室主做器械、尚方主做禁器物等等相类。[①] 因该部门有此等功能，故其为“少府”执掌，亦有上奉课税“以给共养”之职。绥和二年，哀帝罢乐府，乐器便改移少府中之“考工室”制作。王莽改少府曰共工，[②] 乐器便又改由“共工”制造。关于这一点，在古文献中也有明文记载。李学勤先生在考释西汉宗庙编磬铭文时，曾从金石著述中找到3件西汉宗庙编钟。[③] 第1件见录于《西清古鉴》三六、三九，《金索》一、九，其铭文即有“铜钟，绥和二年，考工宗造”等字。第2件铜钟藏于日本，见录于《汉金文录》三、三七，《贞松堂集古遗文》一五、一，《小校经阁金文拓本》一三、三八等，铭文有“建平二年，共工工恽造”等字。“绥和”乃西汉成帝刘骜的年号，“绥和二年”为前7年；“建平”为西汉哀帝刘欣的年号，“建平二年”为前4年。这些文献无疑也是最有力的说明。诚如李文初也注意到的，《汉书·礼乐志》载在“哀帝罢乐府时，其中被罢或转属太乐的钟工、磬工、箫工、竽工、琴工、柱工、绳弦工等，正是乐府属下制作乐器的各类技工”。其所引宣帝时王褒《洞箫赋》语“原夫箫干之所生兮，于江南之丘墟”，及李善《文选注》引南朝宋人山谦之《丹阳记》：“江宁县慈母山生箫管竹，王褒赋云‘于江南之丘墟’，即指此也。自伶伦采竹嶰谷，其后唯此竿见珍，故历代常给乐府，而俗呼

① 参陈茂同《中国历代职官沿革史》第五章《西汉》，第91页，天津，百花文艺出版社，2005。

② 《汉书·百官公卿表》，第19卷上，第732页，北京，中华书局，1962。

③ 李学勤《西汉晚期宗庙编磬考释》，《文物》，1997年第5期，第25－26页。

曰鼓吹山。”等等，都是很有力的证明。[①] 另外，从“少府”、“乐府”的名称看，也能说明问题。“府”本来就是指储藏财物或文书的地方。《礼·曲礼》下：“在官言官，在府言府，在库言库，在朝言朝。”郑玄注：“府，谓宝藏货贿之处也。”《汉书·郊祀志上》：“史书而藏之府。”《注》：“府，藏书之处。”官员聚集之处便曰“官府”。《周礼·天官·大宰》：“以八法治官府。”《注》：“百官所居曰府。”故官府储存财物兵甲之所又称府库、府藏。《孟子·梁惠王》下：“仓廪实，府库充。”《史记》卷一二三《大宛传》：“令外国客徧观名〔各〕仓库府藏之积，见汉之广大。”《文选》汉张平子（衡）《东京赋》：“因秦宫室，据其府库。”那乐器储藏聚集的场所便自然称之为“乐府”了。（二）基于乐府是制造加工乐器的部门，那么，该部门又须对所造、所存之器物严加看护，故又设有掌巡察、逐捕盗贼的“乐府游徼”，其人皆习武事，带剑佩刀，持盾披甲。[②]《汉书·百官公卿表》载有乡里之“游徼”一职，云其职责即“游徼徼循，禁贼盗。”《汉书》卷五十九《张汤附延寿传》曾载成帝鸿嘉年间，即有位名莽的乐府游徼。[③]（三）除制造、看护乐器外，当时的乐府又有主管宫廷音声、辞章的功能，[④] 设有“乐府音监”之职，《汉书》卷五十九《张汤附延寿传》便载有当时乐府音监景武之事。[⑤] 其实质意义是，执掌俗乐，即“娱乐普通人的音乐、只用于歌唱的音乐，

---

① 李文初《汉魏六朝文学研究》，第67、68页，广州，广东人民出版社，2000。哀帝时所罢乐器工情况可见《汉书·礼乐志》，第22卷，第1073页，北京，中华书局，1962。

② 参陈茂同《中国历代职官沿革史》第五章《西汉》，第72、101页，天津，百花文艺出版社，2005。

③ 《汉书·张汤附延寿传》，第59卷，第2655页，北京，中华书局，1962。

④ 案陈茂同云其“主宫廷乐律”（见《中国历代职官沿革史》第五章《西汉》，第66、91页，天津，百花文艺出版社，2005）。不确，即便有此功能，当是武帝“立乐府”以后的事。因律吕之学实属雅颂等礼乐之范畴，故《汉书·律历志》云其“职在大乐，太常掌之”（第21卷上，第965页）；陈茂同云其有“兼采民风”的功能，亦当在武帝“立乐府”之后，《汉书·礼乐志》：“至武帝定郊祀之礼，……乃立乐府，采诗夜诵，有赵、代、秦、楚之讴。”（第22卷，第1045页），《汉书·艺文志》：“自孝武立乐府而采歌谣，于是有代赵之讴，秦楚之风，……亦可以观风俗，知薄厚云。”第30卷，第1756页，北京，中华书局，1962。

⑤ 《汉书·张汤附延寿传》，第59卷，第2655页，北京，中华书局，1962。

是不被看作‘乐’的”。[①] 所以，有学者即认为乐府令、丞是主乐歌的。[②] 在汉代，这里甚而还包括早期刘邦过沛时所唱之《大风歌》。因其在高祖时入于乐府，且其音乐特点主要为楚声、楚调，故孝惠、孝文、孝景诸帝未尝变更，不曾移易太乐。其所用乐器仅为用于节音之“筑”，也是一个很好的说明。至于唐山夫人所作之《房中歌》（又称《房中乐》、《房中祠乐》，因高祖乐楚声，房中乐亦为楚声），则于祭祀、燕乐皆用之，另当别论。即便是武帝思念悲感李夫人所为之诗——“是邪，非邪？立而望之，偏何姗姗其来迟”，亦是“令乐府诸音家弦歌之”。[③] 郑樵在其《通志二十略·乐略》中即将高祖三侯之诗（即《大风歌》）、唐山夫人房中之乐十七章等“系之别声”，便是因其为“非正乐之用也”。[④] 所以，有学者认为，“其所掌多为汉家的楚声乡音或新造之乐，所谓‘赵、代、秦、楚之讴’，以娱乐帝王与贵族”，从这一方面来讲，是非常确切的。[⑤] 因而，乐府又是一个风、雅之音（非颂乐）的府库。武帝时，黄门乐人、乐府共同肄习俗乐的情况，可参见王运熙先生《乐府诗论丛》中的有关论述。[⑥]

（二）关于太乐与乐府职能的区别及其地位差异

太乐所掌乃为传统意义上的礼乐，主要用之于郊祀、宗庙等大型礼仪活动，享受者则为天地、鬼神，乐舞、乐章、乐调等方面强调“五声和，八音谐”、“律吕唱和”等众多因素必备后所成之礼乐。《汉书》卷二十一上《律历志》有关“和声”的说法便是很好的说明：“声者，宫、商、角、徵、羽也。所以作乐者，谐八音，……五声和，八音谐，而乐成。”[⑦] 否则，便不能成其为乐，亦便不能用之郊庙了。

---

① 王昆吾《中国音乐史上的乐、音、声三分》，载《中国学术》第3辑；亦见《从敦煌学到域外汉文学》，第204页，北京，商务印书馆，2003。

③ 卫文选《中国历代官制简表·西汉九卿表》，第19－20页，太原，山西人民出版社，1987。

③ 《汉书·外戚传》，第97卷上，第3952页，北京，中华书局，1962。

④ 郑樵《通志二十略·乐略·乐府总序》，第885页，北京，中华书局，1995。

③ 徐兴无《西汉武、宣两朝的国家祀典与乐府的造作》，《文学遗产》，2004年第5期，第30页。

⑥ 王运熙《乐府诗论丛》，第44－45页，北京，中华书局，1962。

⑦ 所谓八音指金、石、丝、竹、匏、土、皮（或曰革）、木等器。《汉书·律历志》，第21卷上，第957－958页，北京，中华书局，1962。

而其是否达到这一要求，执掌者当然为礼乐之主管机构了，故《律历志》又云："纲纪之交，以原始造设，合乐用焉。律吕唱和，以育生成化，歌奏用焉。……职在大乐，太常掌之。"① 此处之"合乐"，意即为"合成之乐"。《律历志》引《书》曰："'予欲闻六律、五声、八音、七始咏，以出内五言，如听。'予者，帝舜也。言以律吕和五声，施之八音，合之成乐。"显然，此乃"乐府"与"太乐"所职所掌的本质区别。是故，《汉书·礼乐志》载河间献王"以为治道非礼乐不成，因献所集雅乐"，而武帝便将其所献礼乐"下太乐官，常存肄之，岁时以备数"。也因此，郑樵在《乐略》中将汉郊祀歌十九章等"系之正声，即颂声也"。总体上说，除乐府职掌"乐器"外，在音乐方面则重于"音声"，即用于娱人之音乐，而非娱神之音乐。郑樵云："古者雅用于人，颂用于神。武帝之立乐府采诗，虽不辨风雅，至于郊祀、房中之章，未尝用于人事，以明神人之不可同事也。"② 因而，可以说，乐府与太乐在音乐属性上最大的不同，即在于乐府执掌者为俗乐，而太乐执掌者为颂乐。刘永济先生所讲的武帝"立乐府"其所掌"已非旧制"当然包括许多内容，但首要当指此而言。所以，乐府中有音监、音家等称呼。

太乐主乐舞，乐府主音声，它们之间又有什么本质的不同呢？其等级区分又如何呢？这便又涉及到有关"乐、音、声"的理论问题。王师昆吾就此问题有过系统论述，指出在乐、音、声中，包括三个自然的层次和等级，并曰《礼记·乐记》云：

> 凡音者，生于人心者也。乐者，通伦理者也。是故知声而不知音者，禽兽是也；知音而不知乐者，众庶是也；唯君子为能知乐。是故审声以知音，审音以知乐，审乐以知政，而治道备矣。是故不知声者不可与言音，不知音者不可与言乐，知乐则几于礼矣。使亲疏贵贱、长幼男女之理，皆形见于乐，故曰："乐观其深矣。"

---

① 《汉书·律历志》，第21卷上，第965页，北京，中华书局，1962。

② 郑樵《通志二十略·乐略·乐府总序》，第886页，北京，中华书局，1995。

据各家之注解，这里所说的是音乐的三个等级：通于伦理的“乐”、通于心识的“音”、通于动物之体的“声”。与此相对应的是人和音乐的三种关系：一是“知乐”，为君子与音乐的关系，即君子可以深观于乐中的礼和治道；二是“知音”，为众庶与音乐的关系，亦即“知歌曲之音而不知乐之大理”（孔颖达语）；三是“知声”，为禽兽与音乐的关系，亦即“知此为声者，不知其宫商之变”（郑玄语）。后二者的区别在于“凡耳有所闻者，皆能知声，心有所识者，则能知音”（方悫语）。（原注云转引自孙希旦《礼记集解》、朱彬《礼记训纂》。）

“乐”与“礼”是相辅相成的，“礼乐相须以为用，礼非乐不行，乐非礼不举”。①作为政治手段，而用于“感天地，通神明，安万民”。这和周代以来的各种典籍的理解是一致的。例如《礼记·乐记》云：

> 乐者天地之和也，礼者天地之序也。
>
> 乐者为同，礼者为异。同则相亲，异则相敬。乐胜则流，礼胜则离。合情饰貌者，礼乐之事也。
>
> 是故先王之制礼乐，人为之节。衰麻哭泣，所以节丧纪也；钟鼓干戚，所以和安乐也；昏姻冠笄，所以别男女也；射乡食飨，所以正交接也。

尽管《乐记》以后，关于“乐”“音”“声”三分的系统论述不再见于典籍，但它却是古代学者们的共识。从先秦时起，贬“声”“音”，推崇“乐”，成为中国音乐批评的重要术语，并代表了一种富于特色的批评方式。如《左传·昭公元年》云：“烦手淫声，慆堙心耳，乃忘平和。”“征为五声，淫生六疾。”《论语·卫灵公》说：“放郑声”，“郑声淫”。《阳货》说：“恶郑声之乱雅乐也。”《吕氏春秋·音初》说：“郑卫之声，桑间之音，此乱国之所好。”而之于“乐”则完全不同了，在其名义之下，已形成了相当完整的有关“乐”的理论。如：

> 《尚书·舜典》：“夔，命汝典乐，教胄子，直而温，宽而栗，刚而无虐，简而无傲。”（关于乐的品质）

---

① 郑樵《通志二十略·乐略·乐府总序》，第883页，北京，中华书局，1995。

《周易·豫·象传》："先王以作乐崇德，殷荐之上帝，以配祖考。"（关于乐的仪式功能）

《周礼·春官·大宗伯》："以乐德教国子：中和，祗庸，孝友。以乐语教国子：兴、道、讽、诵、言、语。以乐舞教国子：舞云门、大卷、大咸、大韶、大夏、大濩、大武。"（关于乐教的方式与内容）

《吕氏春秋·适音》："乐之务在于和心，和心在于行适。""治世之音安以乐，其政平也；乱世之音怨以怒，其政乖也；亡国之音悲以哀，其政衰也。凡音乐通乎政，而移风平俗者也。"（关于乐的教化功能）

而且，从汉代起，"乐""音""声"三分的观念也影响到了文献的整理和书目的编纂。[①] 所以，正史中有"礼乐志"、"乐志"和"音乐志"，便不曾有"乐音志"、"音声志"等。

值得注意的是《后汉书》载，太乐令丞除"掌伎乐，凡国祭祀，掌奏乐"外，还于"大飨用乐，掌其陈序"。[②] 这就说明，除颂乐外，后汉太乐亦掌大飨等部分雅乐。《周礼》曰：飨宴之礼，所以亲四方之宾客。《毛诗序》曰：《鹿鸣》宴群臣嘉宾也，《棠棣》宴兄弟也，《湛露》，天子宴诸侯也。这实际上是礼乐发展史上的混乱所致。郑樵云："然三代既没，汉魏嗣兴，礼乐之来，陵夷有渐，始则风雅不分，次则雅颂无别，次则颂亡，次则礼亡。"便是针对此等现象而言的。

（三）"乐府"的基本含义乃乐器之府

或问，既然乐府在武帝"立乐府"之前，乃掌乐器制造及俗乐等，何以不称其为"音府"呢？从前文的有关内容可知，这便主要因为其所造为"乐器"（而非"音声器"），其器皆为备郊庙等礼乐所用；且经学者们研究，"乐"字本身，就是礼乐器的象形。早在上个世纪六十年代，周谷城先生撰有《礼乐新解》一文，对"乐"字、"乐"意有详尽考证。他认为快乐和音乐是乐器作为"乐"的基础上的两个引伸义项。快乐即所言的小喜、独喜，而所谓乐者出于人心，布之于管弦

① 王昆吾《中国音乐史上的乐、音、声三分》，载《中国学术》第3辑；亦见《从敦煌学到域外汉文学》，第195－201页，北京，商务印书馆，2003。

② 宋孙逢吉《职官分纪》"太乐府"条，第18卷，第423页，北京，中华书局，1988。

云云，即音乐的意思。[①] 这乐或是取钟虡及鼓之形，合意而成之字，亦有“合乐”的内涵。古人在渲染喜乐气氛时，往往首先想到的便是钟鼓，如《诗经·关雎》“钟鼓乐之”。描述帝王礼乐重器时便往往以钟虡、鼓等为代表，如《史记·秦始皇本纪》说始皇一统后，便“收天下之兵，聚之咸阳，销以为锺鐻”。[②]《史记·滑稽列传》亦载东方朔曾引《诗》“鼓锺于宫，声闻于外”句，[③]《汉书·东方朔传》说武帝有“万石之钟”、“雷霆之鼓”。[④] 钟鼓合而为乐，亦可作为周谷城先生上述论证的补充阐释。这些材料，无疑是对“乐府”作为乐器制作、储存部门的有力补证，同时，也有助于对乐、音、声三分理论的理解，并进一步来领悟武帝“立乐府”的含义。另外，据刘向《别录》所载，公孙尼子《乐记》二十三篇有：《乐本》、《乐论》、《乐施》、《乐言》、《乐礼》、《乐情》、《乐化》、《乐象》、《宾牟贾》、《师乙》、《魏文侯》、《奏乐》、《乐器》、《乐作》、《意始》、《乐穆》、《说律》、《季札》、《乐道》、《乐义》、《昭本》、《昭颂》、《窦公》。[⑤] 仅从这些篇目名称，我们多少能知道些古人所关注的“乐”的内涵了。其中第十三篇即为《乐器》，第十四篇又为《乐作》。

（四）乐府与太乐职掌方面的交叉现象

从俗乐与礼乐的区别上讲，乐府乃用于内廷俗乐的乐章加工及审音之职（乐府音监），而太乐所重在礼乐颂声的乐章加工与协律上。从乐、音、声三分理论看，其等级层次之悬殊、职能之差距也是显而易见的。

从身份上而言，和隶属九卿之首的太常主管之太乐相比，身居九卿之末的少府下辖的乐府，其地位是较为低下的，而主管这一部门的官员在秦及汉初即为“乐府令、丞”，其政治地位、社会地位、经济文

---

① 周谷城《礼乐新解》，载《文汇报》，1962年2月9日。后又收入人民音乐出版社编辑部编《〈乐记〉论辨》一书，请参见该书第40页，北京，人民音乐出版社，1983。

② 《史记·秦始皇本纪》，第6卷，第239页，北京，中华书局，1959。

③ 《史记·滑稽列传》，第126卷，第3206－3207页，北京，中华书局，1959。

④ 《汉书·东方朔传》，第65卷，第2858页，北京，中华书局，1962。

⑤ 可参见杨公骥《公孙尼子的〈乐记〉及其艺术理论》、余嘉锡《〈礼记·乐记〉与〈史记·乐书〉》等，人民音乐出版社编《〈乐记〉论辨》，第24、56页，北京，人民音乐出版社，1983。

化地位显然都不很高。“汉代官员是以俸禄多少来表明其职位的尊卑的，所以官称往往叫若干石”。据《汉书·百官公卿表》颜师古注：“汉制：三公号称‘万石’，其俸月各三百五十斛谷。其秩中二千石者，月各百八十斛；二千石者，百二十斛；……六百石者，七十斛。……一百石者，十六斛。”而乐府令丞皆俸六百石。① 即使在孝惠时，身为乐府令的夏侯宽，受使为唐山夫人所创之《房中祠乐》备上箫管乐器，方才留下美名。这一记载，仍在说明乐府乃是乐器制造、储存，随时供奉宫廷所需之部门，并未增加什么新的内容。②

稍需留意的是，秦及汉初礼乐虽主要由太乐执掌，而在汉武帝立乐府前后，乐府可能也参与有礼乐活动。如前文已引《史记·乐书》中曾言高祖殁后，乐府肄习其三侯之章及有关房中祠乐的问题等。另外，从哀帝时罢乐府官时的情况，亦能看到这一方面的问题，如在被罢所列人员中便有“郊祭乐人员六十二人，给祠南北郊。大乐鼓员六人，《嘉至》鼓员十人，……凡鼓十二，员百二十八人，朝贺置酒陈殿下，应古兵法。外郊祭员十三人，诸族乐人兼《云招》给祠南郊用六十七人，兼给事雅乐用四人，夜诵员五人，刚、别柎员二人，③ 给《盛德》主调篪员二人，听工以律知日冬夏至一人，钟工、磬工、箫工员各一人，仆射二人主领诸乐人，皆不可罢”。其它的如，在郑四会员六十二人中有一给事雅乐者，不可罢。《安世乐》鼓员二十人，十九人可罢等。其中，提到有沛吹鼓员十二人，族歌鼓员二十七人等，当为宗庙祭祀时歌《大风歌》者。④ 当然，可以想象到，这主要是武帝“立乐府”以后所造成的现象，但这种整体上较为混杂的情况由来已久了。因此，即使《通典》这样的政书在记录诸朝太乐方面的情况时，也必须兼顾到秦、汉朝的特殊情况，如该书卷二十五《职官》云：

> 周官有大司乐，掌成均之法，亦谓之乐尹，以乐舞教国子

---

① 请参看陈茂同《中国历代职官沿革史》，第80、86页，天津，百花文艺出版社，2005。

② 《汉书·礼乐志》：“又有《房中祠乐》，高祖唐山夫人所作也。……孝惠二年，使乐府令夏侯宽备其箫管，更名曰《安世乐》。”第22卷，第1043页，北京，中华书局，1962。

③ 师古曰：“刚及别柎皆鼓名也。”

④ 《汉书·礼乐志》，第22卷，第1073页，北京，中华书局，1962。

（《左传》楚钟建为乐尹，即大司乐也。）。秦汉奉常属官太乐令及丞。又少府属官并有乐府令丞，后汉永平三年，改太乐为大予乐令，掌伎乐人，凡国祭飨，掌诸奏乐。魏复曰太乐令丞，晋亦有之，齐铜印墨绶，进贤一梁冠，绛朝服。梁陈因之，后魏置太乐博士，北齐曰太乐令丞，后周有大司乐，掌成均之法，后改为乐部，有上士、中士，隋有太乐令丞各一人，大唐因之，掌习音乐、乐人、簿籍。①

《通典》于此段依次叙述太乐所掌之沿革情况，惟独于秦汉段增加有乐府的说明，原因当在于此。另外，从《通典》引卢植《礼注》，可知汉大乐还具体负责舞于宗庙人员的身份、身高、年龄、形貌、修养等方面的鉴定。

（五）汉初的太乐及其礼乐歌诗的归属问题

汉初的太乐情况如何呢？《汉书·礼乐志》载："汉兴，乐家有制氏，以雅乐声律，世世在大乐官，但能纪其铿鎗鼓舞，而不能言其义②。高祖时，叔孙通因秦乐人制宗庙乐。"包括所用《嘉至》、《永至》、《登歌》、《休成》等乐章亦是叔孙通因秦乐人而制。则其时之礼乐（或曰颂乐）主要隶属太乐（或曰大乐），在汉景帝之前，太乐又属奉常所管，景帝六年更名奉常曰"太常"，此一制度延及汉武帝"立乐府"之时。而秦时及汉初之奉常包括景帝更名后之太常，皆为掌"宗庙礼仪"之官。《汉书》卷十九上《百官公卿表》："奉常，秦官，掌宗庙礼仪，有丞。景帝中六年更名太常。属官有太乐、太祝、太宰、太史、太卜、太医六令丞……。"显然，此时隶属奉常之太乐，其主要职责便是执掌宫廷之礼乐，故《汉书》卷二十《律历志》有"职在太乐，太常掌之"的话。

那么，为何《汉书》卷三十《艺文志》中载录"《乐》六家，百六十五篇"时，汉初宗庙等歌诗内容不被列入，而归之于诗赋中的

---

① 《通典》148中。相关记载，又可参见宋孙逢吉《职官分纪》"太乐府"条，第18卷，第423页，北京，中华书局，1988。

② 师古曰：铿鎗，金石之声也。今按张舜徽《汉书艺文志通释·乐》"汉兴，制氏以雅乐声律，世在乐官。颇能纪其铿锵鼓舞，而不能言其义"。郑玄《乐记》注云："宫、商、角、徵、羽，杂比曰音，单出曰声"，"铿锵之类皆为音，应律乃为乐"。

"歌诗"二十八家之中呢？因为《汉书·艺文志》的这些记载是在武帝"立乐府"以后的情形，这在每部类文字总结时都有较清楚地交待。如云《乐》之六家，在历述古乐之发展沿革后说："汉兴，制氏以雅乐声律，世在乐官，颇能纪其铿锵鼓舞，而不能言其义。……武帝时，河间献王好儒，与毛生等共采《周官》及诸子言乐事者，以作《乐记》，献八佾之舞，与制氏不相远。"等等。① 而于诗赋百六家②的总结中，叙述完有关赋作的内容后即云："自孝武立乐府而采歌谣，于是有代赵之讴，秦楚之风，皆感于哀乐，缘事而发，亦可以观风俗，知薄厚云。"《诗赋略》所记诗赋五种，含赋四种，歌诗仅占其一，既包括《高祖歌诗》二篇，也包括《泰一杂甘泉寿宫歌诗》十四篇、《宗庙歌诗》五篇、《诸神歌诗》三篇、《送迎灵颂歌诗》三篇，还包括《汉兴以来兵所诛灭歌诗》十四篇、《出行巡狩及游歌诗》十篇、《李夫人及幸贵人》歌诗三篇以及其它各地的风诗等。可见，这些内容均是立乐府以后的归人情况，班固亦是如此真实记录的，与上文所论并不矛盾。

三、从汉初的礼制建设到武帝时期的礼乐建设

（一）汉初至武帝初期的礼制建设

由上文论析不难看出，在武帝以前，既便是主礼乐之官的太乐令丞，其地位和受重视的程度也很有限。因为，在汉兴初年，更看重的是礼仪典制的建立和完善，而诸多乐舞之类的东西，只是作为礼仪典制一部分陪衬内容的面目呈现的。与上文联系起来看，秦及汉初作为供给乐器物品之"乐府"，其地位显然更在太乐、奉常（太常）之下。关于汉初更多地在突出、重视礼仪典制方面，除以上所论外，下面的文献也是很好的说明：

---

① 《汉书·艺文志》所载"凡《乐》六家，百六十五篇（出淮南刘向等《琴颂》七篇。）"，包括"《乐记》二十三篇；《王禹记》二十四篇；《雅歌诗》四篇；《雅琴赵氏》七篇（名定，勃海人，宣帝时丞相魏相所奏。）；《雅琴师氏》八篇（名中，东海人，传言师旷后。）；《雅琴龙氏》九十九篇（名德，梁人。）。"第30卷，第1711－1712页，北京，中华书局，1962。

② 限于篇幅，不再注出，详请参见《汉书·艺文志》，第30卷，第1747－1756页，北京，中华书局，1962。

据《汉书》卷四十三《叔孙通传》的记载，叔孙通，秦时即以学得征待诏博士。后从项梁，事项王，复降汉王，汉王拜其为博士。汉王已并天下，诸侯共尊为皇帝，叔孙通就其仪号，愿召鲁诸生与其弟子共起朝仪，颇采古礼与秦仪杂就之。汉七年十月，长乐宫成，诸侯群臣朝。先平明，谒者治礼，自诸侯王以下莫不震恐肃敬。至礼毕，尽伏，置法酒。竟朝置酒，无敢讙哗失礼者。于是高帝曰："吾乃今日知为皇帝之贵也。"拜叔孙通为奉常，赐金五百斤。[①]《汉书》卷二十二《礼乐志》亦云："汉兴，拨乱反正，日不暇给，犹命叔孙通制礼仪，以正君臣之位。高祖说而叹曰：'吾乃今日知为天子之贵也！'以通为奉常，遂定仪法。"[②] 而太常属官有太乐令丞，则其时最高乐官，亦位在礼仪官之下。"高帝崩，孝惠即位，乃谓通曰：'先帝园陵寝庙，群臣莫习'。徙通为奉常（师古曰："又重为之也。"），定宗庙仪法。及稍定汉诸仪法，皆通所论著也。"[③] 关于奉常、太常的主要职责及汉初之受重视程度，以下文字也有助于人们的理解和认识：

> 郑众《周礼注》曰：唐虞历三代，以宗官典国之礼与其祭祀，汉之太常是也。《汉官仪》曰：太常，古官也。常，典也。常典，三礼也。舜典帝曰：咨，伯夷，汝作秩宗典三礼，欲令国家盛大，社稷常存，故曰太常，汉常以列侯为之，重宗庙也。[④]

《汉书·礼乐志》又云："至孝惠时，以沛宫为原庙，皆令歌儿习吹以相和（高祖《风起》之诗），常以百二十人为员。文、景之间，礼官肄业而已。"[⑤] "文帝时，贾谊以为'汉承秦之败俗，废礼义，捐廉耻……汉兴至今二十余年，宜定制度，兴礼乐，……'乃草具其仪，天子说焉。而大臣绛、灌之属害之，故其仪遂寝"。[⑥]

---

① 《汉书·叔孙通传》，第 43 卷，第 2124－2128 页，北京，中华书局，1962。

② 《汉书·礼乐志》，第 22 卷，第 1030 页，北京，中华书局，1962。

③ 《汉书·叔孙通传》，第 43 卷，第 2129 页，北京，中华书局，1962。

④ 惠栋《后汉书补注·百官志》"太常卿一人"条，第 3 册，第 24 卷，张舜徽主编二十五史三编本，长沙，岳麓书社，1994。

⑤ 《汉书·礼乐志》，第 22 卷，第 1045 页，北京，中华书局，1962。

⑥ 《汉书·礼乐志》，第 22 卷，第 1030 页，北京，中华书局，1962。

（二）武帝时期的礼乐建设与“立乐府”

武帝“初即位，尤敬鬼神之祀。……而上乡儒术，招贤良，赵绾、王臧等以文学为公卿，欲议古立明堂城南，以朝诸侯。草巡狩封禅改历服色事未就。会窦太后治黄老言，不好儒术”，其事又废。且御史大夫赵绾、郎中王臧等还因此而丢了性命。① 武帝以前及武帝即位之初的礼乐，是附属于国家社稷大典的三礼之下的，因重宗庙之礼，故汉太常之职常以列侯为之。尽管如此，因当时朝中思想领域尚处于一种众学林立的状态，尤其黄老之学仍占上风，故即使到武帝“立乐府”时，汉代礼乐地位的改变也经历了一个较为艰难而漫长的过程。武帝于窦太后驾崩的前一年（建元五年）春，得以置《五经》博士。② 窦太后没后，他的许多设想才得到进一步伸张。而其设想及其这些设想的推进实施，尤其是大兴礼乐等，又是与其欲长治久安而信听诸贤良对策有关。《汉书》卷六《武帝纪》载，武帝于元光元年五月曾下诏贤良，请咸以书对“何以而可以章先帝之洪业休德，上参尧舜，下配三王”！“于是董仲舒、公孙弘等出焉”。③

《汉书》卷五十六《董仲舒传》载：“武帝即位，举贤良文学之士前后百数，而仲舒以贤良对策焉。”武帝“欲闻大道之要，至论之极”，董仲舒对曰：“五帝三王之道，改制作乐而天下洽和，百王同之。当虞氏之乐莫盛于《韶》，于周莫盛于《勺》。圣王已没，钟鼓筦弦之声未衰，而大道微缺，……。道者，所繇适于治之路也，仁义礼乐皆其具也。故圣王已没，而子孙长久安宁数百岁，此皆礼乐教化之功也。王者未作乐之时，乃用先王之乐宜于世者，而以深入教化于民。教化之情不得，雅颂之乐不成，故王者功成作乐，乐其德也。乐者，所以变民风，化民俗也；其变民也易，其化人也著。故声发于和而本于情，接于肌肤，臧于骨髓。故王道虽微缺，而管弦之声未衰也。夫虞氏之

① 《史记·孝武本纪》，第12卷，第452页，北京，中华书局，1959。《汉书·礼乐志》，第22卷，第1031页；《汉书·武帝纪》，应劭曰：“礼，妇人不豫政事，时帝已自躬省万机。王臧儒者，欲立明堂辟雍。太后素好黄老术，非薄《五经》。因欲绝奏事太后。太后怒，故杀之。”第6卷，第157页，北京，中华书局，1962。

② 《汉书·武帝纪》，第6卷，第159页、160页，北京，中华书局，1962。

③ 《汉书·武帝纪》，第6卷，第160－161页，北京，中华书局，1962。

不为政久矣，然而乐颂遗风犹有存者，是以孔子在齐而闻《韶》也。"①

从这段文字可以看出，此时的董仲舒已和高祖时协助制定礼仪典则的叔孙通有了很大的不同，他所关注者已不再是"礼制""仪法""典则"，而其所强调者乃是五帝三王礼乐教化以治天下之道。此等"礼乐"的教化功能，凸现在他的思维中，并通过对策的方式，使其上升占据于众多礼仪典制的表层。史传史志的这些记载，正说明了他的这一主张即是武帝所"欲闻之大道"，并赞其为"至论之极"。这些主张也就自然成了武帝大兴礼乐的理论依据。所以，汉武帝在元朔元年冬十一月的诏书中首先即强调："公卿大夫，所使总方略，壹统类，广教化，美风俗也。"② 元朔五年夏六月，又下诏曰："盖闻导民以礼，风之以乐（师古曰："风，教也。《诗序》曰'上以风化下'。"），今礼坏乐崩，朕甚闵焉。故详延天下方闻之士，咸荐诸朝，其令礼官劝学，讲议洽闻，举遗兴礼，以为天下先。太常其议予博士弟子，崇乡党之化，以厉贤材焉。"丞相公孙弘请为博士置弟子员，学者益广。③ 从此诏书，不难看出，该时期，武帝崇礼尚乐、重视礼乐之教化功能已逐渐升温。对此，《汉书》卷二十二《礼乐志》中记成帝时大夫博士平当的一段评论亦可视为有力之说明，其云："汉承秦灭道之后，赖先帝圣德，博受兼听，修废官，立大学，河间献王聘求幽隐，修兴雅乐以助化。时大儒公孙弘、董仲舒等皆以为音中正雅，立之大乐。"④

在武帝的许多设想步步推行的同时，其礼仪乐制仍属礼官太常主之。在次年六月的诏书中"朕闻五帝不相复礼，三代不同法，所繇殊路而建德一也"⑤ 的语辞已足以让人感悟到武帝在礼、乐格局上将有新的举措了。此后，武帝在崇礼尚乐方面多有行动。元狩元年冬十月，行幸雍，祠五畤。并于元年获白麟而作《白麟之歌》。二年冬十月又行幸雍，祠五畤。⑥ 元鼎元年，因得宝鼎而大赦天下。四年秋，马生渥洼水中，作《宝鼎》、《天马之歌》。冬十月，行幸雍，祠五畤。又东幸汾

---

① 《汉书·董仲舒传》，第56卷，第2495－2499页，北京，中华书局，1962。

② 《汉书·武帝纪》，第6卷，第166页，北京，中华书局，1962。

③ 《汉书·武帝纪》，第6卷，第171－172页，北京，中华书局，1962。

④ 《汉书·礼乐志》，第22卷，第1071－1072页，北京，中华书局，1962。

⑤ 《汉书·武帝纪》，第6卷，第173页，北京，中华书局，1962。

⑥ 《汉书·武帝纪》，第6卷，第174－175页，北京，中华书局，1962。

阴，十一月甲子，立后土祠于汾阴脽上。“十一月辛巳朔旦，冬至。立泰畤于甘泉。天子亲郊见（师古曰：“祠太一也。见音胡电反。”），朝日夕月”。并颁布了带有说明阐释意味的诏书。① 经过这较为漫长时间的准备，汉帝国的礼制建设几近完备。连年的对外作战，大一统局面的成形，物质基础的日益雄厚等等，已使得安邦定国、休养生息由汉初的主导地位，自然会被礼乐教化、歌舞升平等内容所取代。正如《汉书·艺文志》引《易》经所云：“先王作乐崇德，殷荐之上帝，以享祖考。”又引孔子之语曰：“安上治民，莫善于礼，移风易俗，莫善于乐。”尽管礼乐有如此巨大之功用，然雅颂之乐在本来就极度式微的基础上，自汉高至孝惠、孝文、孝景诸朝，虽代有相循，而实无进展。至武帝，黜百家，重儒术，敬鬼神，故祠太一、封泰山、郊天地、祭宗庙等等重大举措和活动不断，所有这些，无不要求礼乐之振兴，而击匈奴，灭吴越，平天下，拥万民，又无不要求移易风俗以期教化。所以，在这种情况下，汉代礼乐走向一个新的高峰的时机已经成熟，而标志这一高峰到来的便是武帝“立乐府”之举措。这便回到了文章开始时所提到问题，“乐府”久已有设，班固为何又称武“立乐府”呢？

前文已及，秦及汉初之“乐府”，实际上仅是一个制造、加工、储存乐器，及管理宫廷音声、辞章的府库，故从严格意义上讲，并非礼乐之组织机构。所以，武帝的所谓“立乐府”，实际上是因为乐府本身所主管的音乐的性质发生了变化，由原来的不起眼的服务性部门，一变而成了礼乐即雅颂乐的执掌机构，并且因为李延年的特殊背景，受到武帝偏爱而一下封其为“协律都尉”，佩二千石印，与武帝同卧起，甚是贵幸，显赫朝野。其政治地位、社会地位等马上树立起来。下面，我们综合不同历史文献的记载，用互见法进行梳理，来看看武帝“立乐府”的原因、经过及其目的。

《史记》卷二十四《乐书》：

至今上即位，作十九章，令侍中李延年次序其声，拜为协律都尉。通一经之士不能独知其辞，皆集会《五经》家，相与共讲

① 《汉书·武帝纪》，第6卷，第181－185页，北京，中华书局，1962。

习读之，乃能通知其意，多尔雅之文。①

《史记》卷二十八《封禅书》载：

（元鼎六年）其春，既灭南越，上有嬖臣李延年以好音见。上善之，下公卿议，曰："民间祠尚有鼓舞乐，今郊祀而无乐，岂称乎？"公卿曰："古者祠天地皆有乐，而神祇可得而礼。"或曰："泰帝使素女鼓五十弦瑟，悲，帝禁不止，故破其瑟为二十五弦。"于是塞南越，祷祠太一、后土，始用乐舞。益召歌儿，作二十五弦及空侯琴瑟自此起。②

《汉书》卷二十二《礼乐志》：

至武帝定郊祀之礼，祠太一于甘泉，就乾位也。祭后土于汾阴，泽中方丘也。乃立乐府，采诗夜诵。有赵、代、秦、楚之讴。以李延年为协律都尉，多举司马相如数十人造为诗赋③，略论律吕，以合八音之调。作十九章之歌。以正月上辛用事甘采圜丘，使童男女七十人俱歌，昏祠至明。④

《史记》卷一百二十五《佞幸列传》：

李延年，中山人也。父母及身兄弟及女，皆故倡也。延年坐法腐，给事狗中。而平阳公主言延年女弟善舞，上见，心说之，及入永巷，而召贵延年。延年善歌，为变新声。而上方兴天地祠，

---

① 《史记·乐书》，第24卷，第1177页，北京，中华书局，1959。

② 《史记·封禅书》，第28卷，第1396页，北京，中华书局，1959。

③ 周寿昌《汉书注校补》卷十五："寿昌案《郊祀志》云：其春既灭南越，嬖臣李延年以好音见，是为元鼎六年。考相如之死，当元狩五年，死后七年，延年始得见上，定郊祀之乐。即安得而举之。《李延年传》云：是时上方兴天地诸祠，欲造乐，令司马相如等作诗颂，延年辄承意弦歌所造诗，为之新声曲。明是相如前造诗，延年承帝意而为新声也。此云多举者，言举相如等数十人之诗赋，非举其人也。'人'字不断句，从'多举'至'诗赋'为一句。为，犹作也。言相如等所造作之诗赋也。"

④ 《汉书·礼乐志》，第22卷，第1045页，北京，中华书局，1962。

欲造乐诗歌弦之。延年善承意，弦次初诗。其女弟亦幸，有子男。延年佩二千石印，号协声律，与上卧起，甚贵幸，埒如韩嫣也。①

《汉书》卷九十三《佞幸传．李延年》：

李延年，中山人，身及父母兄弟皆故倡也。延年坐法腐刑，给事狗监中。女弟得幸于上，号李夫人，列《外戚传》。延年善歌，为新变声。是时上方兴天地诸祠，欲造乐，令司马相如等作诗颂。延年辄承意弦歌所造诗，为之新声曲。而李夫人产昌邑王，延年繇是贵为协律都尉，佩二千石印绶，而与上卧起，其爱幸埒韩嫣。

《汉书》卷九十七上《外戚传》：

孝武李夫人，本以倡进。初，夫人兄延年性知音，善歌舞，武帝爱之。每为新声变曲，闻者莫不感动。延年侍上起舞，歌曰：'北方有佳人，绝世而独立，一顾倾人城，再顾倾人国。宁不知倾城与倾国，佳人难再得！'上叹息曰：'善！世岂有此人乎？'平阳主因言李延年有女弟，上乃召见之，实妙丽善舞。由是得幸，生一男，是为昌邑哀王。李夫人少而蚤卒，上怜闵焉，……初，李夫人病笃，上自临候之，夫人蒙被谢曰：'妾久寝病，形貌毁坏，不可以见帝。愿以王及兄弟为托。'……上曰：'夫人弟一见我，将加赐千金，而予兄弟尊官。'……及夫人卒，上以后礼葬焉。其后，上以夫人兄李广利为贰师将军，封海西侯，延年为协律都尉。②

这几段文字结合起来看，我们可以认识到，武帝之所以在这一时机"立乐府"，是基于以下几点考虑的：（一）如刘永济先生所总结的，"及至孝武，席文、景富庶之业，国力盛强。于是内惑方术而祠祀繁兴，外事四夷而交通弥广。夸侈之心，既缘饰为辞赋；荒淫之意，更

① 《史记·佞幸列传》于"弦次初诗"注索隐云："歌初诗。按：初诗，即所新造乐章。"第125卷，第3195页，北京，中华书局，1959。

② 《汉书·外戚传》，第97卷上，第3951－3952页，北京，中华书局，1962。类似记载又见荀悦《两汉纪》上《汉纪》，张烈点校本，第244页，北京，中华书局，2002。

萌兆于乐章";①（二）上欲造乐诗并歌弦之，前此又有司马相如等应诏所作歌诗，亦须被之管弦，加工入乐；（三）李延年因性知音，善歌舞，而得武帝喜爱，又借侍上歌舞之机，乃作"北方有佳人"之歌，以勾起武帝兴趣，并引发平阳公主举荐其妹；（四）延年女弟亦妙丽善舞，得召永巷，并得幸御，而李延年亦因此被召，身份显贵；（五）为投武帝所好，延年又善于承上之意而弦歌司马相如等人所造之新诗乐章，为新声曲；（六）延年女弟（即李夫人）因承幸而产子男昌邑王，故延年得与皇上卧起，尊贵有加；（七）为答李夫人之情之功及临终嘱托，加封其兄广利及弟延年，由是，延年才贵为协律都尉，佩二千石印，品级仅次于九卿，而远在太乐令丞（俸六百石）之上。

从《史记·封禅书》的记载可知，武帝所谓"民间祠尚有鼓舞乐，今郊祀而无乐"，因其不称而下公卿议，时间应在延年贵幸之后。这一记载有三点特应注意，一是汉自高祖迄武帝"定郊祀之礼"、"立乐府"前，虽曾有"郊祀"仪法，如高祖时之祠五方帝等等，但在武帝看来，其所用礼乐不足称道，我们认为，不但"郊祀"，即便宗庙礼乐，概亦如此。从前引高祖时有关制氏仅知其铿锵鼓舞而不晓其义、文帝时贾谊所谓"汉兴至今二十余年，宜定制度，兴礼乐"因绛、灌之属害之，"其议遂寝"，武帝初，因窦太后好黄老，不悦儒术，进用英俊、议立明堂、制礼服等等，不但没有成功，反而酿出人命，"其事又废"，便可想见此时雅颂之乐之式微程度了。关于这一点，徐兴武亦有较详论述，此不赘言。② 其实，武帝是并不排斥礼乐的，尤其是对礼乐的教化功能等还是相当看重的，这从他对公孙弘、董仲舒的重用等方面可以看出。只是当时武帝心中的礼乐已与传统意义上的礼乐有了很大的不同，他不再单单将视线指向往古，面更多地关注现实人生如何与神灵及祖宗沟通。所以，会对献王表示出冷淡的态度，将其所献雅乐仅"岁时以备数，不常御，常御及郊庙皆非雅声"。③ 这些皆非雅声的郊庙之乐当然既包括十九章《郊祀歌》，也包括唐山夫人的《安世房中歌》十七章及孝惠、孝文、孝景各朝均用之宗庙的《大风歌》。史载，武帝因"得神马渥洼水中，复次以为《太一之歌》"，后伐大宛得千里马，"次作以为歌"时，中尉汲黯会忍耐不住进言道："凡王者作乐，上以承祖宗，下以化兆民。今陛下得马，诗以为歌，协于宗庙，先帝百姓，

---

① 刘永济《十四朝文学要略》，第92页，哈尔滨，黑龙江人民出版社，1984。

② 徐兴武《西汉武、宣两朝的国家祀典与乐府的造作》，《文学遗产》，2004年第5期，第31页。

③ 《汉书·礼乐志》，第22卷，第1070页，北京，中华书局，1962。

岂能知其音邪?”而武帝却“默然不悦”。观黯言，则知《天马歌》等当时不但用于郊祀，宗庙亦用之。深知武帝的公孙弘却以黯有“诽谤圣制”之罪，奏其“当族”。[①] 此处之“圣制”当然是与古制相对而言的。所以，所谓古之礼乐微眇难复，又为郑声所乱等等，只是问题的一个方面。最关键的还是看“今上”的指导思想是什么。这里面，自然也有武帝意欲强调自己拥有制礼作乐的资格，并由此以彰显自身的权威等因素。又，从上文看来，除了这些因素外，与李延年相比，或许也与献王没有一个既年轻漂亮、善歌善舞，又能得幸为武帝产一子的妹妹有关，否则，即使其术其学不为武帝所喜，亦不致身虽“经述通明，积德累行，天下雄俊众儒皆归之”，而仍致“纵酒听乐”，因以而终了。所以，应注意的第二点就是，这段文字，或许是武帝为显贵李延年而有意所作之铺垫、所造之舆论，为其为协律都尉的任命及将礼乐归入“乐府”制造依据。第三应予关注的是李延年为协律都尉，时在李夫人去世之后，并非如《汉书·礼乐志》所记那么单纯。

因李延年的特殊出身，又是戴罪之人，没有特殊才能不便提拔。恰好，他有个好音（即新声）的特长，提拔任用李延年的借口也便有了！据其“好音”、“好新声”而非“好乐”、“好颂声”的特长，“立乐府”自然是最好的提拔途径了！

实际上，不但“协律”之事归属乐府，为武帝此“立”之创举，“协律都尉”一职也是因延年而诞生。李延年之前并无“协律都尉”一职，此乃武帝时“加官”所致，《汉书·百官公卿表》云武帝时“所加或列侯、将军、卿大夫、将、都尉、尚书、太医、太官令至郎中。亡员，多至数十人”。亦可谓欲加之官，何患无辞也。协律官员入主乐府的现象，约在六朝梁时方得改正。宋孙逢吉《职官分纪》卷十八云：“汉武帝时，李延年为协律都尉，后汉亦有之，至魏武帝杜夔亦为之，晋改协律校尉，宋齐亦有其官，梁太常属官有协律校尉，后魏有协律郎，……北齐太常属官协律郎二人，隋太常寺有二人，皇朝因之。”

所以，我们认为，武帝因喜歌舞、喜新声而爱延年，[②] 因李夫人而贵延年，因贵子男、兼顾李夫人所嘱而尤贵延年，因尤贵延年，而加封延年为协律都尉，进而才有“立乐府”之说，因乐府得“立”，而礼乐归之。所谓“略论律吕，以合八音之调”等等即是其意。自此以后，协律论乐之事便隶属乐府了。《后汉书·律历志上》云：“汉兴，北平

---

① 《史记·乐书》，第24卷，第1178页，北京，中华书局，1959。

② 《通典》注李延年为协律都尉云：“武帝以李延年善新声，故为此官。”(典148上。)

侯张苍首治律历。[①] 孝武正乐，置协律之官。至元始中，博征通知锺律者，考其意义，义和刘歆典领条奏，……而元帝时，郎中京房（房字君明）知五声之音，六律之数。上使太子太傅（韦）玄成、（字少翁）谏议大夫章，杂试问房于乐府。"[②]

从语言文字本身的含义讲，"立"字在古代汉语中，除有常用之"树立"、"设立"等义项外，还有分封、予以名份的意思，如立嗣、立太子、立国等，《史记·秦始皇本纪》："天下共苦战斗不休，以有侯王。赖宗庙，天下初定，又复立国，是树兵也，而求其宁息，岂不难哉！"句中的"立国"便是分封诸侯国的意思。另外，在原有的基础之上除旧布新、予以提升亦可言"立"。《三辅黄图》："汉初除秦社稷，立汉社稷。"《汉书》卷二十五下《郊祀志》王莽有语曰："圣汉兴，礼仪稍定，已有官社，未立官稷。"臣瓒曰："高帝除秦社稷，立汉社稷，《礼》所谓太社也。时又立官社，配以夏禹，所谓王社也。……而未立官稷，至此始立之。世祖中兴，不立官稷，相承至今也。"联系到"立乐府"，便是通过对原有"乐府"的这种加封，通过这一名份，而使其机构陡然攀升至超出原属太常之"大乐"的地位。如此看来，"立乐府"之含义于以上两种情况均能讲得通。所以，我们认为，班固的记载和刘勰的理解，都没错，理解上出问题则始自颜师古为汉书作注。可以想见，被立以后之乐府，是雅俗之乐兼而有之的，故原太乐之特殊位置便自然失去。

（三）武帝"立乐府"后汉帝国的礼乐情况

那么，武帝"立乐府"之后，汉帝国的礼乐是否取得了突飞猛进地发展呢？大概也是不容乐观的。

武帝于元封元年，春正月，行幸缑氏，祭祠华山，下诏祠官加增太室祠等。夏四月，登封泰山。诏有句曰："朕以眇身承至尊，兢兢焉惟德菲薄，不明于礼乐，故用事八神。"[③] 不明于礼乐则或许是常用之套话，但其重大仪式活动，皆为郑声新曲充斥，似又是敢于自我批评之辞。虽然《汉书》卷二十二《礼乐志》也记载李延年为协律都尉，"多举司马相如等数十人造为诗赋，略论律吕，以合八音之调，作十九章之歌"。这"十九章之歌"不但歌辞如汲黯所讥非合雅制，即便这里所讲的"略论律吕，以合八音之调"也应大打折扣。故《汉书·李延年传》于此记载曰："是时上方兴天地诸祠，欲造乐，

---

① 从班固《汉书·律历志》、荀悦《两汉纪》上《孝武皇帝纪》可知，时"职在太乐，太常掌之"。

② 《后汉书》志第一《律历上》，第3000页，北京，中华书局，1965。

③ 《汉书·武帝纪》，第6卷，第189－191页，北京，中华书局，1962。

令司马相如等作为诗颂，延年辄承意弦歌所造诗，为新声变曲。”可见不但辞为新制，而且曲亦新声。故《礼乐志》便又毫不客气地指出：“今汉郊庙诗歌，未有祖宗之事，八音调均，又不协于钟律，而内有掖庭材人，外有上林乐府，皆以郑声施于朝廷。”①《隋书·音乐志》亦评价曰：“武帝裁音律之响，定郊祀之祭，颇杂讴谣，非全雅什。”②

武帝之后的各朝，对这种所谓疏礼“崇乐”的做法，也有不少的反响。从另一方面也说明了当时疏礼崇乐的趋势是相当显著的，这在汉儒的一些言论中便能看出，如宣帝时为谏议大夫的琅邪王吉曾上疏言：“今俗吏所以牧民者，非有礼义科指可世世通行者也，……孔子曰‘安上治民，莫善于礼’，非空言也。愿与大臣延及儒生，述旧礼，明王制，驱一世之民。”③至成帝朝，因犍为郡于水滨得古磬十六枚，议者以为祥瑞，故刘向上奏云：“宜兴辟雍，设庠序，陈礼乐，隆雅颂之声，盛揖攘之容，以风化天下。……初叔孙通将制定礼仪，见非于齐鲁之士，然卒为汉儒宗，业垂后嗣，斯成法也。”④尽管，以汉武为界，汉世可分为前重礼制建设，后重礼乐建设两个阶段，但在传统儒者看来，恐怕建树并不算大。尽管在班固《汉书》卷六《孝武纪》后赞中说：“汉承百王之弊，高祖拨乱反正，文景务在养民，至于稽古礼文之事，犹多阙焉。孝武初立，卓然罢黜百家，表章《六经》。……兴太学，修郊祀，改正朔，定历数，协音律，作诗乐，建封坛，礼百神，绍周后，号令文章，焕焉可述。”⑤然其在《礼乐志》最后的总述中，却又不无感慨地说到：“今大汉继周，久旷大仪，未有立礼成乐，此贾谊、仲舒、王吉、刘向之徒所为发愤而增叹也。”⑥

（四）武帝“立乐府”后的“采诗”及“新声曲”

《汉书》卷三十《艺文志》云：“自孝武立乐府而采歌谣，于是有代赵之讴，秦楚之风，皆感于哀乐，缘事而发，亦可以观风俗，知薄厚云。”从其《诗文略》所载，可知当时之采诗大概。如载有：《吴楚汝南歌诗》十五篇、《燕代讴雁门云中陇西歌诗》九篇、《邯郸河间歌诗》四篇、《齐郑歌诗》四篇、《淮南歌诗》四篇、《左冯翊秦歌诗》四篇、《京兆尹秦歌诗》三篇、《河东蒲反歌诗》一篇、《杂各有主名歌

① 《汉书·礼乐志》，第22卷，第1071页，北京，中华书局，1962。
② 《隋书·音乐志》，第13卷，第286页，北京，中华书局，1973。
③ 《汉书·礼乐志》，第22卷，第1033页，北京，中华书局，1962。
④ 《汉书·礼乐志》，第22卷，第1033－1034页，北京，中华书局，1962。
⑤ 《汉书·武帝纪》，第6卷，第212页，北京，中华书局，1962。
⑥ 《汉书·礼乐志》，第22卷，第1075页，北京，中华书局，1962。

诗》十篇、《杂歌诗》九篇、《雒阳歌诗》四篇、《河南周歌诗》七篇、《河南周歌声曲折》七篇、《周谣歌诗》七十五篇、《周谣歌诗声曲折》七十五篇、《周歌诗》二篇、《南郡歌诗》五篇。

前文已及李延年对司马相如等所造歌诗作新声变曲，那么这“新声变曲”又为何义呢？和传统的雅颂之音相比，这一时期的新声变曲或亦包括所谓的“楚声乐”、四方歌谣之新声曲，但最主要者，盖为受胡乐曲的影响而得之新声。《晋书·乐志》曰：“胡角者，本以应胡笳之声，后渐用之横吹，有双角，即胡乐也。张博望人西域，传其法于西京，惟得《摩诃兜勒》一曲，李延年因胡曲更造新声二十八解。魏晋以来，二十八解不复俱存。用者有《黄鹄》、《陇头》、《出关》、《人关》、《出塞》、《入塞》、《折杨柳》、《黄覃子》、《赤之杨》、《望行人》十曲。”又，除横吹二十八解外，又有铙歌二十二曲，汉时通名鼓吹曲，其名虽不见《汉志》，却见诸《宋史·乐志》者有十八曲，或亦为武帝时所造新声。马端临《文献通考》以为《上陵》一曲，当作于武帝以前，因上陵而作也。《上之回》，则巡幸之事，不仅叙战阵。至如《艾如张》、《巫山高》、《钓竿》之属，又各指其事而言，非专为战伐也。王先谦《汉铙歌释文笺正序》，亦谓不尽出武帝时。如《思悲翁》、《战城南》、《巫山高》、《有所思》，即《艺文志》所载《汉兴以来兵所诛灭歌诗》也。《上之回》、《将进酒》、《临高台》、《远如期》，即《艺文志》所载《出行巡狩及游歌诗》也。而《朱鹭》则美汉初朱鹭之瑞，《上陵》则食举旧曲也。所以，刘永济先生得出结论曰：“是则十八曲非出一时，因一事而作者。其间或杂以民间歌谣及男女恩怨之事，其详终不可考知矣。虽然，诗辞及作者纵非尽出武帝之时，亦不害其为武帝时新声。盖延年协律，杂采歌谣，兼及辞人旧制，原不必同时人所造为也。自魏晋迄唐，易姓之主，每令臣工放制。大都颂美功德之辞，与原意有别矣。”①

（五）武帝“立乐府”后的古兵法乐及其太乐职掌情况

从《汉书》卷二十二《礼乐志》所载哀帝时“其罢乐府官。郊祭乐及古兵法武乐，在经非郑卫之乐者，条奏，别属他官”可知，至迟在武帝立乐府后，“古兵法武乐”也是隶属于乐府管辖的。这不难看出，乐府在当时的职掌范围相当之大。这种背景之下，与之对应的太乐情况如何呢？《汉书·百官公卿表》没有言明它的存在形态，但我们可以想象得到，即便它名义上没有被废除，其实际的职掌范围也已大大缩减了。或许，它仅仅在延续肄习河间所献雅

① 刘永济《十四朝文学要略》，第94页，哈尔滨，黑龙江人民出版社，1984。

乐、负责管辖乡射之礼乐。《历代公卿表》卷十曾云："谨案：西汉司乐署，分为二官：太乐令属太常，乐府令属少府。其古兵法武乐，其初与郊祭乐俱属于乐府，则自哀帝以前，大乐并不领朝庙乐章。其有肄者，惟制氏所传，河间所献之雅乐，仅于乡射一用之而已。"讲得便非常清楚。

为便于对武帝所"立乐府"及哀帝时所"罢乐府"的前后情况作一比较（尽管从时间上来讲已历经数代，但亦足资参考），更便于观览，现将《汉书》卷二十二《礼乐志》陈列名目及人员情况列表于下：

类目		细目名称	原人员	可罢人员	所剩人员	备注
郊祭乐		郊祭乐人员	62	0	62	给祠南北郊
	小计	1	62	0	62	
鼓员		大乐鼓员	6	0	6	朝贺置酒陈殿下，应古兵法。原有人员数《礼乐志》原作128，误差2。
		《嘉至》鼓员	10	0	10	
		邯郸鼓员	2	0	2	
		骑吹鼓员	3	0	3	
		江南鼓员	2	0	2	
		淮南鼓员	4	0	4	
		巴俞鼓员	36	0	36	
		歌鼓员	24	0	24	
		楚严鼓员	1	0	1	
		梁皇鼓员	4	0	4	
		临淮鼓员	35	0	35	
		兹邡鼓员	3	0	3	
	小计	12	130	0	130	
		外郊祭员	13	0	13	
		诸族乐人兼《云招》给祠南郊用	67	0	67	
		兼给事雅乐	4	0	4	
		夜诵员	5	0	5	
		刚、别柎员	2	0	2	
·		给《盛德》主调篪员	2	0	2	

续表

类目		细目名称	原人员	可罢人员	所剩人员	备注
		听工以律知日冬夏至	1	0	1	
		钟工	1	0	1	
		磬工	1	0	1	
		箫工	1	0	1	
		仆射	2	0	2	主领诸乐人
		竽工员	3	1	2	
		琴工员	5	3	2	
		柱工员	2	1	1	
		绳弦工员	6	4	2	
		郑四会员	62	61	1	1人给事雅乐
		张瑟员	8	7	1	
鼓员		《安世乐》鼓员	20	19	1	贺置酒，陈前殿房中，不应经法。
		沛吹鼓员	12	12	0	
		族歌鼓员	27	27	0	
		陈吹鼓员	13	13	0	
		商乐鼓员	14	14	0	
		东海鼓员	16	16	0	
		长乐鼓员	13	13	0	
		缦乐鼓员	13	13	0	
	小计	8	128	127	1	
		治竽员	5	5	0	朝贺置酒为乐
		楚鼓员	6	6	0	
		常从倡	30	30	0	
		常从象	4	4	0	
		诏随常从倡	16	16	0	
		秦倡员	29	29	0	
		秦倡象人员	3	3	0	
		诏随秦倡	1	1	0	
		雅大人员	9	9	0	

续表

类目		细目名称	原人员	可罢人员	所剩人员	备注
		铫四会员	12	12	0	皆郑声，可罢。
		齐四会员	19	19	0	
		蔡讴员	3	3	0	
		齐讴员	6	6	0	
		竽瑟钟磬员	5	5	0	
		师学	142	70	72	给大官挏马酒
总计		53	795 (829)	422 (441)	373 (388)	388 人领属大乐。441 人不应经法或为郑卫，皆可罢。

按表中统计数字与《汉书》卷二十二《礼乐志》所记数字不全同，原书数字在小括号内标出。可能丞相孔光、大司空何武上奏时有些数据或君臣皆知，隐去未说。从书面所列来讲，当以现在统计为确。

结　论

综上所述，可得出如下结论：

一、"乐府"至迟起于秦汉，汉初承秦未改。汉武帝始"立乐府"，此一记载，班固、刘勰均不曾错，理解致误则始于唐颜师古给《汉书》作注，其后，宋郭茂倩、王应麟，直至明清及今，歧义颇多，然皆未触及"立"乐府之实质涵义及其直接原因。

二、从文本记载及出土文献可知，早期的乐府具有乐器制作、储存并为宫廷所需提供相应服务的功能，隶属"少府"执掌；设有看护人员"乐府游徼"；之外，还有主管宫廷音声、辞章的功能，设有"乐府音监"，其实质意义乃执掌俗乐。

三、太乐所掌为礼乐，与乐府有显著之不同。但也不应忽视，在后来的发展过程中，太乐亦曾兼掌大飨等部分雅乐，礼乐发展史上出现有"风雅不分"、"雅颂无别"的现象。

四、"太乐"隶属九卿之首的太常主管，而"乐府"隶属九卿之末的少府所辖，"乐府"的基本含义乃"乐器"之府，未"立"之前的乐府令、丞皆俸六百石，其政治地位、社会地位和经济地位都不太高。

五、因时势不同，从汉高祖时叔孙通之制礼仪到汉武帝时的"立

乐府”，表现出从礼制建设向礼乐建设的发展趋向。被“立”之后的乐府，由原来的一般性服务且兼掌俗乐的部门，一变而为礼乐的执掌机构，李延年因为“好新声”，又是李夫人的哥哥，加之李夫人产有昌邑王，临终又对汉武帝有所嘱托，等等，李延年才得以被加封为“协律都尉”，佩二千石印绶，甚是贵幸，显赫朝野。“协律”之事原属太常，因此而转至“乐府”，协律都尉乃武帝“加官”之举。因而“立”字在此当为加封、予以名份之意。

六、武帝“立乐府”后，从传统意义上讲，其礼乐并没有得到突飞猛进的发展，然在礼仪典制的新创，郊庙歌辞的造作，新声曲的倡导，四方歌谣的采集、加工、入乐等方面的贡献仍是不容低估的。与“立”后之“乐府”相比，太乐的职掌范围已大大缩减，它或许仅仅在延续肄习河间所献雅乐、负责管辖乡射礼乐而已。

作者简介：王福利，男，1965年4月生，江苏沛县人，扬州大学中国文化研究所文学博士，首都师范大学文学院博士后，博士导师及博士后联系导师分别为王昆吾先生和吴相洲先生。现为徐州师范大学文学院教授、硕士生导师。与中国音乐文学相关的著作有《辽金元三史乐志研究》等，相关课题有“历代乐志律志校释（辽金元明）”、“六朝礼乐文化与礼乐歌词”及北京市哲学社会科学规划项目、北京市教育委员会人文社会科学研究计划重点项目“《乐府诗集》研究”子课题“郊庙歌辞·燕射歌辞研究”。

本文为作者主持的国家社科基金项目，“六朝礼乐文化与礼乐歌词”（04CZWOO）前期成果之一。

曹魏清商署的设置、得名及相关问题新论

◇曾智安

（石家庄，河北师范大学文学学院，050091）

提　要　本文推翻了曹魏清商署设置于铜雀台、得名于其所管辖的清商乐或清商三调等相沿成习的错误观念。在这一基础上，本文推论清商署最初是魏明帝设置在后宫的音乐机构，管理的是相和歌，之所以命名为“清商署”，是因为当时“清商”已经成为妙曲的代称，故以此来表示对后宫宫人伎艺水平的期许与肯定。依据这样的思路，本文对“清商”的内涵、清商乐的历史、“清商三调”的归属等聚讼已久的问题给出了新的解释。

关键词　清商署　铜雀台　清商乐　清商三调

有关“清商”、清商乐的问题关系到汉唐之际的音乐与诗歌两个研究领域，具有重要的学术价值。在诸多问题之中，对“清商”、清商乐内涵的把握与历史的追溯尤为关键。而要把握、追溯“清商”与清商乐的内涵与历史，又势必要格外注意曹魏清商署的设立。遗憾的是，以往的研究对此并没有给予足够的关注，对曹魏清商署一些似是而非的认识更是导致了人们对其它相关问题的误解。有鉴于此，本文拟从曹魏清商署以及相关的几个问题切入，对之进行更为深入的考辨与推论，以期对这一领域的研究有所推进。

一

关于清商署，从元代胡三省开始，就存在着一个比较普遍的看法，即其最初是设置在曹操的铜雀台上。《资治通鉴》引用了刘宋顺帝升明二年王僧虔关于“今之清商，实由铜爵，三祖风流，遗音盈耳”的上表，胡三省注：“魏太祖起铜爵台于邺，自作乐

府，被于管弦，后遂置清商令以掌之，属光禄勋。"① 王僧虔云"今之清商，实由铜爵"，"实"表明二者的关联并不直接，需作进一步的推求；但胡三省之意，却是将清商署坐实到了铜雀台。胡三省的论断与王僧虔的本意有出入，而且没有论据，本不足为凭，但由于缺乏更多相关的直接史料，学界在涉及到这一问题时，往往会直接以胡三省为准，断言清商署就在铜雀台。事实上，如果仔细爬梳、排比更为原始的史料，可以发现这种观点是错误的。

现存文献中最早出现清商令、清商丞等名目，是在司马师废少帝曹芳的上表中：

> 皇帝即位，纂继洪业，春秋已长，未亲万机，耽淫内宠，沈漫女色，废捐讲学，弃辱儒士，日延小优郭怀、袁信等于建始芙蓉殿前裸袒游戏，使与保林、女尚等为乱，亲将后宫瞻观。……使保林李华、刘勋等与怀、信等戏，清商令令狐景呵华、勋曰："诸女，上左右人，各有官职，何以得尔?"华、勋数谗毁景。帝常喜以弹弹人，以此恚景，弹景不避首目。……使人烧铁灼景，身体皆烂。……太后遭（合）[郃]阳君丧，帝日在后园，倡优音乐自若，不数往定省。清商丞庞熙谏帝："皇太后至孝，今遭重忧，水浆不入口，陛下当数往宽慰，不可但在此作乐。"帝言："我自尔，谁能奈我何?"……每见九亲妇女有美色，或留以付清商。②

这段材料足以证明曹魏时已经有了清商署这一机构，不必赘述。需要着重指出的是，这里的清商署必在宫廷内部。《三国志·魏书》载永宁太后废齐王曹芳诏令："皇帝春秋已长，不亲万机，耽淫内宠，沈嫚女德，日近倡优，纵其丑谑，迎六宫家人留止内房，毁人伦之叙，乱男女之节。恭孝日亏，悖慠滋甚，不可以承天绪，奉宗庙。"③ 永宁太后废齐王曹芳是迫于司马师的压力，此诏令即对其上表的迎合。因此，诏令中的"迎六宫家人留止内房"实即司马师上表中的"每见九

---

① 司马光《资治通鉴》，第4220页，北京，中华书局，1956。
② 陈寿撰、裴松之注《三国志》，第129－130页，北京，中华书局，1959。
③ 陈寿撰、裴松之注《三国志》，第128页，北京，中华书局，1959。

亲妇女有美色，或留以付清商"。据此可知，齐王曹芳时期，清商署为皇室内房，必设于皇宫之内。

这里的皇宫当在洛阳。从黄初元年文帝曹丕营造洛阳宫开始，到明帝太和三年历代宗庙在洛阳的建成，曹魏的政治中心已经逐渐转到并稳定在了洛阳。齐王曹芳登位后，其"内房"、"后园"也在洛阳皇宫之内。司马师指斥其罪，有"日延小优郭怀、袁信等于建始芙蓉殿前裸袒游戏"事，《三国志·魏书·武帝纪》裴注："《世语》曰：'太祖自汉中至洛阳，起建始殿，伐濯龙祠而树血出。'"① 可见建始芙蓉殿即在洛阳。这可以反证曹芳的"内房"、"后园"在洛阳皇宫之内，清商署必在其中。

而铜雀台由曹操于建安十五年冬建造，② 在邺，故又称为邺台。铜雀台作为曹操经常居住办公之处，一定有音乐表演机构。曹操死时遗命将其平生婕妤、伎妾置于铜雀台上，每逢月朝十五，则向帐中作乐，就是一个明证。③ 这些婕妤、伎妾所传习的音乐应该对后来的"清商"音乐产生了重要影响，王僧虔所谓"今之清商，实由铜爵"就是对这种影响的描述。但目前还没有材料表明，铜雀台有一个独立的音乐机构，且叫做清商署。而且到齐王曹芳洛阳宫廷有正式的清商署时，这一伎乐群体还没有解散。《三国志·魏书·曹爽传》载曹爽："又私取先帝才人七八人，及将吏、师工、鼓吹、良家子女三十三人，皆以为伎乐。诈作诏书，发才人五十七人送邺台，使先帝婕妤教习为技。"④ 这里的"先帝婕妤"是指魏明帝曹叡死后遗留的宫人。曹爽此举，正在其辅弼齐王曹芳之时。而如上文所述，在此时的洛阳宫廷中，齐王曹芳正将"九亲妇女"中有姿色的"留以付清商"。由此可以肯定，至少齐王曹芳时期的铜雀台与清商署并非同一事物，它们同时并存，分处于邺与洛阳两地。

分处于邺和洛阳两地的铜雀台与清商署在设置初衷和性质上根本不同。清商署作为音乐机构，其设置初衷及功用不需赘言。至于铜雀台的设置，刘明澜认为，"魏氏三祖爱好、提倡清商乐，于是他们便

---

① 陈寿撰、裴松之注《三国志》，第53页，北京，中华书局，1959。

② 陈寿撰、裴松之注《三国志》，第32页，北京，中华书局，1959。

③ 金涛声点校《陆机集》，第116页，北京，中华书局，1982。

④ 陈寿撰、裴松之注《三国志》，第284－285页，北京，中华书局，1959。

下令建造铜雀台，设立清商署”。[①] 这个说法不符合历史事实。铜雀台的建造具有两层目的。首先是现实意义上的军事防御。曹操在大破袁绍于官渡之后，随之攻克邺城，并将由荀彧负责的尚书省也迁至该地。邺城成为了当时北方实际的政治中心。作为政治中心，邺城需要一定的防御体系。铜雀台“高一十丈，有屋一百二十间”，[②] 与金虎台、冰井台一起组成了一个高大建筑群。这三台作为邺城的制高点，“施则三台相通，废则中央悬绝”，在各自独立的同时彼此照应，构成了非常灵活的军事防御体系。此外，冰井台中还有粟窖、盐窖等战备物质储蓄设施，便于战时固守。三台的这些军事设施使得它成为了当时人眼中易守难攻的城池，并且在实战中发挥了重要的作用。[②] 其次是象征意义上的肯定功勋、表明决心。曹操建立铜雀台，是在建安十五年冬。在本年十二月已亥，曹操发表了《让县自明本志令》。令中主要表达了两点意思。一是肯定了自己的业绩，即所谓“设使国家无有孤，不知当几人称帝，几人称王”；二是表明了自己忠于汉室的心意，即所谓“齐桓、晋文所以垂称至今日者，以其兵势广大，犹能奉事周室也”。[④] 铜雀台的建造，即在这种背景之下。按铜雀台之“雀”，金虎台之“虎”，当取自朱雀、白虎之名。中国上古的朱雀、白虎都是军阵前驱的旗号象征。《礼·曲礼》：“行，前朱鸟而后玄武，左青龙而右白虎。”[⑤] 曹操此台之取名为“铜雀”，大概隐括了自己的两个意图：既肯定自己的武功、成就，又表明自己甘居臣位、不夺汉室的决心。建安

① 刘明澜《魏氏三祖的音乐观与魏晋清商乐的艺术形式》，《中国音乐学》，1999 年第 4 期，第 68 页。

② 原文载《邺中纪》，参见赵幼文校注《曹植集校注》，第 1 卷，第 45 页，“注二”所引，北京，人民文学出版社，1984。

③ 关于此点，周一良在《读 < 邺中记 >》一文中已有所揭示，黄永年在《邺城和三台》中更有详细的论证。请参看周一良《魏晋南北朝史论集》，第 475 -477 页，北京，北京大学出版社，1997；黄永年《文史存稿》，第 41 - 52 页，西安，三秦出版社，2004。按本文关于此一论点，最先只有情理上的推测，后承同门王淑梅告知并惠示以罗宗真的《魏晋南北朝考古》（第 13 - 14 页，北京，文物出版社，2001），始知竟是共识，不胜惭愧！随后多方收求，终于辗转获得黄永年、周一良的论文，为本文的观点获得有力佐证。特此致谢！

④ 中华书局编辑部编《曹操集》，第 2 卷，第 41 - 43 页，北京，中华书局，1959。

⑤ 《礼记正义》，第 3 卷，参见阮元编《十三经注疏》，第 1250 页，上海，上海古籍出版社，1997。

十七年，曹丕、曹植跟随曹操登台，在《登台赋》中对这一点揭示得尤为透彻：

> 从明后之嬉游兮，聊登台以娱情。见太府之广开兮，观圣德之所营。建高殿之嵯峨兮，浮双阙乎太清。立冲天之华观兮，连飞阁乎西城。临漳川之长流兮，望众果之滋荣。仰春风之和穆兮，听百鸟之悲鸣。天功恒其既立兮，家愿得而获呈。扬仁化于宇内兮，尽肃恭于上京，唯桓文之为盛兮，岂足方乎圣明。①

曹植明确地指出该台的建立与“天功”“既立”、“家愿”“获呈”紧密相关，而且特地标示出了“尽肃恭于上京”与“桓文之为盛兮，岂足方乎圣明”，可谓深得曹操建造此台之心。史载曹植写完之后，“太祖甚异之”,② 恐怕不是空来之语。

曹操死后，铜雀台有了另外的具体功用，但不是用来作为音乐机构，而是安置皇室内部被淘汰的妃、妾。这种妃、妾主要有两个来源。一个是先帝的遗留。如上文所引，曹操、明帝死后，其婕妤都被安置在了铜雀台。另一个则是今帝的捐弃、废黜。《三国志·魏书·后妃传》：“初，明帝为王，始纳河内虞氏为妃，帝即位，虞氏不得立为后，……虞氏遂绌还邺宫。”③ 因此，邺台的伎妾主要是被今帝淘汰、遗弃的群体。这样一个群体的集中地虽然也会表演音乐，但肯定不是曹魏宫廷的音乐机构。而且，据上文所引齐王曹芳“每见九亲妇女有美色，或留以付清商”的记载，可知清商署与君主的关系极为密切，君主与其成员的关系也十分亲密，否则“留以付清商”不但没有了借口，而且失去了意义。铜雀台作为被捐弃宫人的集中地，自然不可能享受这样的待遇，它与清商署在皇室生活中的地位绝不可以同日而语。又据上文所引材料，可知清商的令和丞都陪侍、常随君主左右，出人

---

① 曹植《登台赋》，见赵幼文校注《曹植集校注》，第1卷，第44－45页，北京，人民文学出版社，1984。

② 曹植此赋创作时间为建安十七年，参见赵幼文辨正，载其《曹植集校注》，第1卷，第47页，北京，人民文学出版社，1984；曹操对曹植文章的反应参见《三国志》，第19卷，第557页，北京，中华书局，1959。

③ 陈寿撰、裴松之注《三国志》，第5卷，第167页，北京，中华书局，1959。

后宫，因此其所领应该是洛阳的清商署，而不是邺地的铜雀台。清商署与铜雀台之间，根本就没有直接关系。胡三省谓曹魏置清商令以掌铜雀台，属光禄勋云云，纯属臆想之辞。

既然清商署与铜雀台没有直接的关系，那么它究竟是何时、为何而设呢？有人断言是曹丕设立于其立国之时。如刘明澜认为："大约黄初年间，曹丕正式设立了清商署，这样就把原先属于鼓吹署兼管的清商乐独立了出来，由宫中清商署专门掌管，专供皇帝、贵族们享用。"① 修海林也说："曹魏立国时，曹丕设清商署，专事清商歌舞的表演，所习歌舞，人称'清商乐'。"② 但这些结论都没有提供文献上的依据，连修海林自己也不能肯定：他同时并列了清商署源自曹操铜雀台的看法。事实上，就目前所能见到的材料而言，除了上文所引胡三省模糊的说法之外，几乎再没有任何更原始的材料能够显示出曹丕与清商署有关，更不用说"正式设立"、"人称'清商乐'"了。

在综合各种文献记载的基础上，我认为清商署的最初设立很有可能是在魏明帝青龙三年（公元235年）左右，直接源于其后宫中新增的"别居一坊"；设立的初衷，主要是为了满足明帝对音乐歌舞的娱乐需求，同时方便对后宫众多歌舞伎人的管理。下文将对这一推论略作说明。

据上文所述，曹操建造的铜雀台与清商署无关。除此之外，没有任何直接、间接的材料显示出曹操、文帝曹丕与清商署的设置有关，故两人可以不予讨论。而到了齐王曹芳时，曹魏已经有了清商署，则清商署的设立最有可能是在明帝曹叡或齐王曹芳时代。齐王曹芳登位时才八岁，退位时也不过二十三岁，且几乎一直生活在太后、曹爽、司马师的夹缝之中，就情理推测，他不太可能在制度方面发凡起例。剩下的就只有明帝曹叡。事实上，四位君主中，确实以明帝曹叡设立清商署的可能性最大。这种可能性可从三个方面说明。一是明帝主观上有对歌舞妓乐的强烈需求，并为此在宫中专门增设了一个实体性的歌舞表演部门；二是在他的影响下，后宫中学习伎歌的人数开始激增，客观上产生了管理的需求；三是明帝有在后宫模拟外廷建立官署制度

---

① 刘明澜《魏氏三祖的音乐观与魏晋清商乐的艺术形式》，载《中国音乐学》，1999年第4期。

② 修海林《魏晋南北朝时期的音乐教育》，载《音乐艺术》，1997年第2期。

的构想与实践。这三点综合起来，对于推断清商署设立于明帝时来说，无疑具有较为积极的意义。

明帝喜爱相和歌，这点不须赘论。但当时曹魏宫中似乎并没有足够的能力满足他的这一爱好。《宋书·乐志》载："《相和》，汉旧歌也。丝竹更相和，执节者歌。本一部，魏明帝分为二，更递夜宿。"① 这段材料一方面表明魏明帝喜爱、欣赏相和歌，另一方面也表明，皇宫内部的乐团在表演相和歌方面能力不够，明帝只能求诸于外。而且，明帝似乎并不能将这个乐团据为己有，否则就不会要将它分为两部，"更替夜宿"。从这个角度说，魏明帝有在宫内增加相应机构、提高皇宫内部相和歌表演水平的客观需求。

明帝也确实在宫内增设了一个实体性的歌舞表演机构。《宋书·律历志》载列和回答荀勖的提问时说："昔魏明帝时，令和承受笛声，以作此律，欲使学者别居一坊，歌咏讲习，依此律调。至于都合乐时，但识其尺寸之名，则丝竹歌咏，皆得均合。"② 关于这别居的"一坊"，《三国志·魏书·明帝纪》裴注引《魏略》："（青龙三年）又于列殿之北，立八坊，诸才人以次序处其中，贵人夫人以上，转南附焉，其秩石拟百官之数。"③ 因此，这所谓的"别居一坊"，应该是就宫中的"八坊"而言；换言之，它是宫中新增的歌舞表演机构。

明帝的这种爱好和举措无疑会影响到后宫的娱乐趋向。自此，明帝后宫习伎歌的人数开始激增。上文所引《魏略》又云："自贵人以下至尚保，及给掖庭洒扫，习伎歌者，各有千数。"④ 这么庞大的歌舞妓人队伍是否都属于别居的"一坊"不可确知，但显然需要一个专门的机构对之进行管理。与之相应的是，明帝耽于内宠，且极富想像力，本身即有在宫内模仿外廷建立官署的构想和实践。据上文所转引《魏略》，明帝设立"八坊"时，"乃选女子知书可付信者六人，以为女尚书，使典省外奏事，处当画可。"⑤ 宫中而有"女尚书"，可知这"八坊"具有一定的等级、品秩，是明帝在后宫仿照外廷建立的一套官署

① 沈约《宋书》，第603页，北京，中华书局，1974。
② 沈约《宋书》，第212－213页，北京，中华书局，1974。
③ 陈寿撰、裴松之注《三国志》，第104页，北京，中华书局，1959。
④ 陈寿撰、裴松之注《三国志》，第105页，北京，中华书局，1959。
⑤ 陈寿撰、裴松之注《三国志》，第104页，北京，中华书局，1959。

机构，大致相当于外廷的八个部门。列和所负责的这“别居”的一坊既然是相对于“八坊”而言，则也应该有对应的官署。换言之，明帝很有可能像对待“八坊”那样，将这别居的“一坊”也设置成专门的乐署机构，并以之管理后宫庞大的歌舞妓人群体。这个专门的乐署机构，很有可能就是清商署。

综合而言，在排比曹操、文帝曹丕、明帝曹叡以及齐王曹芳与乐署有关的材料中，可以发现，明帝曹叡最有可能在宫中增设一个实体性的歌舞机构；那么，清商署的设置，极有可能就是在明帝曹叡时期，设置的初衷，既是为了满足其对相和歌的需求，同时也是为了方便管理日益增多的后宫妓人。

二

清商署是曹魏时期重要的音乐管理机构，但这一音乐机构为什么会以“清商”命名？按照通常的理解，这是因为其管辖的是清商乐。这种看法相当普遍，王运熙的《清乐考略》可以算作一个代表；[①] 并且得到了很多人的进一步发挥，如刘明澜她认为曹魏清商署的设置反映了其时清商乐的盛行和曹魏三祖对清商乐的喜爱、扶持。[②] 但这种看法并没有给出直接的证明材料和思路。从目前所能掌握的文献来看，恐怕也给不出。我很怀疑它的出现是源于一个简单的推理思路，即音乐的部类名称决定音乐的机构名称，而不是相反。这种推理符合通常的情况，但它要面对一个理论上的质疑：二者之间，是否就真的只表现为这样一种单向的界定关系？

事实恐怕并非如此。关于这一点，可以以我们今天所理解的“清商乐”内涵的形成为例进行说明。我们今天所理解的“清商乐”主要是指吴歌、西曲，但这并不符合南朝人的看法。至晚在刘宋时期，“清商乐”不仅不包括吴歌、西曲，甚至还是与它们对立的音乐概念。王僧虔在升明二年的上表说：“又今之《清商》，实由铜雀，魏氏三祖，风流可怀，京、洛相高，江左弥重。谅以金石干羽，事绝私室，桑、

① 参见王运熙《清乐考略》，载其《乐府诗述论》，第 195 - 196 页，上海，上海古籍出版社，1996。

② 刘明澜《魏氏三祖的音乐观与魏晋清商乐的艺术形式》，《中国音乐学》，1999 年第 4 期，第 68 - 74 页。

濮、郑、卫，训隔绅冕，中庸和雅，莫复于斯，而情变听改，稍复零落。"① 据《南齐书·王僧虔传》，他这次上表的背景是："朝廷礼乐多违正典，民间竞造新声杂曲。"② 所谓的"桑、濮、郑、卫"即"新声杂曲"，也就是当时流行的吴歌、西曲；"中庸和雅，莫复于斯"的"斯"则是指当时的"清商"。王僧虔这一上表的目的，就是反对吴歌、西曲，提倡"清商"。由此可见其时的"清商"与吴歌、西曲根本对立。吴歌、西曲之被称为"清商乐"，最早是在北魏。《魏书》载："初，高祖讨淮、汉，世宗定寿春，收其声伎。江左所传中原旧曲，……及江南吴歌、荆楚四声，总谓《清商》。"③ 北魏所谓的"清商乐"之所以与南朝迥异，正如孙楷第指出的那样，应该是源于他们对南朝文化的不了解。④ 北魏人的这一界定经过隋、唐人的进一步强化，再经过郭茂倩在《乐府诗集》里有意识的汰择，最后竟使"清商乐"成为了吴歌、西曲的代称，南朝人所理解的那一部分内涵反而被排除出去了。这是后话，暂且不提。这里需要引起注意的是，我们今天所理解的清商乐，主要就是由北魏清商署界定的。这就从正而支持了本节开头部分所提出的质疑："清商乐"的内涵，也可以是得自于清商署这个音乐机构。

上述情况促使我们从理论上反思曹魏清商署的得名缘由。事实上，曹魏时的音乐部类中并没有专门的"清商"。今人用以佐证曹魏三祖喜好、支持清商乐的材料并不切实：根据《宋书·乐志》的记载，魏武帝尤其喜好的是但歌，魏明帝要求"更替夜宿"的是相和歌，⑤ 它们都没有被称为"清商"。作为音乐部类的"清商"概念，可能直到隋唐之世才得以通行。它所指的总体对象，曹魏时期称之为"相和歌"。杨荫浏说："从变迁以后，名词之广义言，相和歌是汉魏六朝代表新旧民歌式曲调的总名词；清商是隋唐时候代表新旧民歌式曲调的总名词。换言之，隋唐时期的清商，与汉魏六朝的相和歌，在意义上并无多大的

---

① 苏晋仁、萧炼子《宋书乐志校注》，第 86－87 页，济南，齐鲁书社，1982。

② 萧子显《南齐书》，第 594 页，北京，中华书局，1972。

③ 魏收《魏书》，第 2843 页，北京，中华书局，1974。

④ 孙楷第《清商曲小史》，载其《沧州集》，第 452 页，北京，中华书局，1965。

⑤ 沈约《宋书》，第 603 页，北京，中华书局，1974。

分别。"① 我翻检了南朝至于隋唐的大量文献，发现这一判断大致符合事实。只不过，隋唐的“清商”更侧重于“旧”：根据《通典》的著录，它主要是指南朝的吴歌、西曲，同时包括部分汉魏旧曲，但几乎不包括唐世新歌。② 而曹魏人所理解的“清商”，还只是泛指美妙的乐曲；相和歌才是他们对当时音乐部类的概指。杨荫浏的意见相当合理。因此，到曹魏时期，“清商”还没有成为音乐部类的名称。如此，则清商署的得名当然不可能源自所谓的“清商乐”。

另外还有一种可能，即曹魏清商署的得名，也许是源自于其所管辖的“清商三调”？这种推断的可能性还没有引起学界的充分注意，但它在理论上是成立的。只是它同样要面对如上的理论质疑：难道不可能是“清商三调”反而得名于清商署吗？如曹道衡就认为，到曹魏时，“清商”已由曲调之名转为官署之名，“清商三调”即是指清商署中所演奏的三种曲调。③ 要讨论这两种可能哪个更为合理，势必要首先对“清商三调”的得名情况略作探讨。

通常的看法是，“清商三调”的得名，是因为清调以商为主，故而以“清商”而括三调。这一观点本自《魏书·乐志》所引陈仲儒的一段话：“又依琴五调调声之法，以均乐器。其瑟调以宫为主，清调以商为主，平调以角为主。五调各以一声为主，然后错采众声以文饰之，方如锦绣。"④ 杨荫浏、逯钦立、张世彬、丘琼荪等人都赞同这一看法。⑤ 如果事实确实如此，则曹魏清商署有可能是因主要管辖“清商三调”而得名的。但这种可能性的成立也需要一个前提，即“清商三调”名称的出现，要早于曹魏清商署，否则一切无从谈起。

但从目前所能掌握的材料来看，“清商三调”的名称，最早可以追

---

① 杨荫浏《中国音乐史纲》，第 97 页，上海，上海万叶书店，1952。

② 杜佑撰，王文锦等点校《通典》，第 3716 页，北京，中华书局，1988。

③ 曹道衡《相和歌与清商三调》，载其《中古文学史论文集》，第 128 页，北京，中华书局，1986。

④ 魏收《魏书》，第 2835 页，北京，中华书局，1974。

⑤ 参见杨荫浏《中国音乐史纲》，第 96－97 页，上海，上海万叶书店，1952；逯钦立《楚调钩沉》，载《文史》，第二十一辑，第 174 页，北京，中华书局，1983；张世彬《中国音乐史论述稿》，第 70 页，香港，友联出版社有限公司，1975；丘琼荪著、任中杰点校《燕乐探微》，载哈尔滨师范大学中文系古籍整理研究室编：《燕乐三书》，第 297 页，哈尔滨，黑龙江人民出版社，1986。

溯到西晋时。《宋书·乐志》载："清商三调歌诗，荀勖撰旧词施用者。"[①] 荀勖的"撰旧词"，实际上就是整理曹魏时的三调歌词，关于这点可以查看《宋书·乐志》随后的收录情况，不赘述。又据《宋书·乐志》："又有因弦管金石，造哥以被之，魏世三调哥词之类是也。"[②] 可知荀勖整理的这"清商三调"，在曹魏时期被简单地称作"三调歌"。换言之，同样的对象，在曹魏时期还没有被称为"清商三调"，后者是一个直到西晋才出现的概念，它对应着曹魏时期的"三调歌"。而如前所述，清商署的设置和命名，最晚可以追溯到魏明帝曹睿时期。因此，清商署名称的出现，远远早于"清商三调"名称的出现。这反过来说明，不可能出现清商署得名于"清商三调"的情况。正是在这一点上，我倾向于曹道衡的观点："清商三调"是指清商署中经常表演的三种风格比较典型的调式音乐。即，是"清商三调"得名于清商署，而不是相反。

综合上述，可知清商署的得名，不可能是源自于"清商乐"或"清商三调"等音乐部类或名称。

三

曹魏时的清商署既不可能得名于"清商乐"，也不可能得名于"清商三调"，那么，它究竟是因何而得名呢？

我认为，在这个问题上应该考虑到"清商"内涵本身在曹魏之际的变化。"清商"最初究竟是指清商音还是指商音，至今还有争论，这里可以不谈。能够大致肯定的是，"清商"最初应该是音或者曲调之名。最晚到两汉时，器乐中还存在着具体的清商曲曲目。《乐府古题要解》说："按蔡邕云：'清商曲，其词不足采著。'其曲名有《出郭西门》《陆地行车》《夹钟》《朱堂寝》《奉法》等五曲，非止《王昭君》等。"[③] 蔡邕说这清商曲"其词不足采著"，并不是因为它艺术水平低下，而是因为它以器乐为主，不靠人声取胜。实际上，清商曲是当时一种相当美妙的音乐，得到世人的推崇和喜爱。如汉贾谊的《惜誓》

---

① 沈约《宋书》，第608页，北京，中华书局，1974。

② 沈约《宋书》，第550页，北京，中华书局，1974。

② 吴兢《乐府古题要解》，载丁福保编《历代诗话续编》，第43页，北京，中华书局，1983。

说："乃至少原之壄兮，赤松、王乔皆在旁。二子拥瑟而调均兮，余因称乎清商。"[①] 但可能正是因为清商曲十分美妙，它逐渐失去了特指的含义，转而成为了妙曲的代称。后汉仲长统述说自己的人生理想："与达者数子，论道讲书，俯仰二仪，错综人物，弹《南风》之雅操，发清商之妙曲。……如是，则可以陵霄汉，出宇宙之外矣。岂羡夫人帝王之门哉！"[②] 到了曹魏时，"清商"的这重内涵已经十分普遍。它可以是指美妙的器乐，如曹丕的《燕歌行》："援琴鸣瑟发清商，短歌微吟不能长。"[③] 嵇康《四言诗》其三："操缦清商，游心大象。"[④] 也可以是指美妙的人声，如曹植《元会》："笙磬既设，琴瑟俱张。悲歌厉响，咀嚼清商。俯视文轩，仰瞻华梁。"[⑤]《七启》："时与吾子，携手同行。……动朱唇，发清商，……。此声色之妙也，子能从我而游之乎?"[⑥] 这里所提到的"清商"，都不再是指具体的清商曲，而是泛指美妙的乐歌。换言之，到了汉魏时期，"清商"的内涵已经泛化为对乐歌艺术水平的肯定。

在这一背景下再来讨论曹魏清商署的命名，一切就会得到比较顺畅的解释。清商署既然是曹魏时期设置于宫中的音乐机构，则无论是从肯定还是期望其成员艺术水平的角度来说，命名为"清商"都有充分的理由：后者代表着乐歌艺术水平的很高成就。因此，考虑到清商署的得名不可能来自"清商乐"、"清商三调"等概念，而"清商"本身的内涵在汉魏时期又具有这样的衍变趋势，我倾向于认为，曹魏宫中的这一机构之所以被命名为清商署，与音乐本身并没有多大的关系，它是缘于对宫中伎人歌舞艺术水平的期许、肯定。换言之，曹魏清商署既不是"清商乐"的专属机构，也不是"清商三调"的专属机构；相反，它是当时宫中所有美妙乐歌的统管机构。而"清商乐"、"清商三调"等音乐术语的出现，反倒是因为它们都是属于清商署的音乐。

如果以上的推论能够成立，则当前对清商音乐的某些看法就应该

---

① 王洲明、徐超点校《贾谊集校注》，第446页，北京，人民文学出版社，1996。

② 范晔《后汉书》，第1644页，北京，中华书局，1965。

③ 逯钦立点校《先秦汉魏晋南北朝诗》，第394页，北京，中华书局，1983。

④ 逯钦立点校《先秦汉魏晋南北朝诗》，第484页，北京，中华书局，1983。

⑤ 赵幼文校注《曹校集校注》，第419页，北京，人民文学出版社，1984。

⑥ 赵幼文校注《曹植集校注》，第11页，北京，人民文学出版社，1984。

得到重新审视。其中首要的就是历史上是否存在过、何时存在过清商乐乐种这一重大的问题。人们对清商乐乐种的确认，在很大程度上是源于对其存在历史的确认；而在对其存在历史的确认中，又以清商署的出现及得名为一重要依据。即，人们习惯于以清商署的存在和名称来反证清商乐乐种的存在。如果清商署的出现、得名都与清商乐乐种没有关系，则最少在曹魏时期，没有有力的证据表明当时存在过所谓的清商乐乐种，魏氏三祖支持、扶植过清商乐的看法更是无从说起。

其次就是怎么认识"清商"的内涵这一问题。今人从字面上对"清商"的内涵做出了种种解释，但一旦用它来概括历史上的"清商"音乐，总是不能令人满意。我觉得这中间有个误区，即人们习惯于将"清商"视作一个主要由音乐因素界定的概念，认为"清商"音乐总是与音、调直接相关。其实未必如此。根据上文的考述，可以发现，最少今人所谓的"清商乐"的内涵，就是由北魏清商署界定的，与音、调都无关系。曹魏清商署的音乐，也与清商音、清商调等音乐因素无关。因此，在考虑"清商"的内涵时，一定要考虑风格、制度等方面的因素。我倾向于认为"清商"音乐有三个所指，分别是清商音或清商调类的音乐、清商风格的音乐和清商署的音乐，这也构成了"清商"内涵的三个层次。这三个内涵层次的形成以及历史中人们对之所指的侧重情况较为复杂，我将在另一篇文章里进行探讨，这里暂且从略。总之，对于理解"清商"的内涵来说，应该充分考虑到这三个层次，否则就可能陷人困境。

再次就是清商三调的归属问题。如上文所述，清商三调得名于清商署，与清商乐没有关系，曹魏时期也不存在所谓的"清商乐"。因此，那场由梁启超发起、历时半个多世纪仍然没有解决的、关于"清商三调"归属问题的争论根本就是个伪命题；[①]曹魏时期根本就不存在

---

① 将"清商三调"归属相和歌，自《乐府诗集》、《通志》以来皆是如此，从来无人疑问。梁启超在《中国之美文及其历史》中却认为，郑樵读《宋书·乐志》时因漏行而误将"三调"归人相和歌，而实际上"三调"都应当属清商曲。黄节撰《相和三调辨》进行反驳，拥护《通志》、《乐府诗集》等的分类依据。自此以后，在这一问题上形成了针锋相对的两种意见。朱自清、陆侃如、冯阮君、曹道衡等支持梁说，而萧涤非、逯钦立、王运熙等人则支持黄说。双方讨论的焦点涉及到文献记载、清商三调与相和歌以及清商曲的关系、清商曲的演变等各个方而。但直到目前为止，双方并没有达成统一的认识。关于这些争论，请参见王运熙

清商乐乐种，“清商三调”又怎么可能会属于“清商乐”？“清商三调”是指清商署中经常表演的三种曲调的乐歌，它们之所以隶属清商署，只是因为它们艺术水平达到了“清商”的层次。至于它们所属的音乐部类，就当时的情况而言，当然还是相和歌，而且也只能是相和歌。就这点而言，“清商三调”与“相和三调”本是同一对象，两种名称都有道理：就所属音乐机构而言，是“清商三调”；就所属音乐部类而言，则是“相和三调”。

以上三个方面的认识，关涉到了重新认识清商乐的历史存在、清商的内涵以及“清商三调”的归属等诸多重要的问题，无疑具有重要的学术意义。它们的提出，与我对曹魏清商署的设置、得名等问题的重新考察息息相关，这也正是本文以后者作为切入点的主要原因。当然，这些认识是否成立，还有待于学界的批评和进一步的探讨。

作者简介：曾智安，男，1976年4月生，湖北省公安县人。2006年于首都师范大学获文学博士学位，导师为吴相洲先生，现任教于河北师范大学文学学院。曾承担并完成北京市哲学社会科学规划项目、北京市教育委员会人文社会科学研究计划重点项目“《乐府诗集》分类研究”中的子课题“清商曲辞研究”。

《相和歌、清商三调、清商曲》第一部分的综述（《乐府诗述论》，第370－371页，上海，上海古籍出版社，1996）。

论教坊在中晚唐的发展和衰落

◇左汉林

（北京，北京师范大学文学院，100875）

摘　要：教坊在唐代音乐机构中占有重要地位，本文详细描述了教坊在中晚唐的兴衰过程。从德宗朝到武宗朝，教坊得以平稳发展，可能一直保持了一定的规模，教坊开始从民间招募乐工，使教坊乐工的身份趋于复杂，并且除服务于宫廷外，教坊乐工还服务于民间，使高水平的音乐传播到民间，从而产生了极大的影响。到懿宗、僖宗之后，教坊逐渐走向衰亡。

关键词：唐代　教坊　音乐机构

教坊由玄宗创立于开元二年（714），分为左、右教坊和宜春院三个部分。从教坊建立到天宝十四载（755）安史之乱爆发之前的这段时间是教坊的兴盛期。安史之乱中，教坊的乐工大多在乱中奔散。收京之后，教坊得以重建。到代宗朝，教坊已基本得到恢复。学界对教坊在中晚唐的情况不甚清晰，本文特就教坊在中晚唐的发展和衰落过程进行详细考察。

一、教坊的平稳发展

从德宗到武宗，唐王朝被藩镇、宦官和朋党所折磨，政治时好时坏，教坊因为是由宦官领导直接服务于皇帝的，反而顽强地生存了下来。

1. 德宗朝的教坊

德宗不是一个有为的皇帝，但在即位之初，德宗却颇思振作。德宗在大历十四年（779）即皇帝位，当年即采取了罢梨园使和放乐工的措施，据《资治通鉴》卷二百二十五《唐纪》四十一：“（大历十四年）诏罢省四方贡献之不急者，又罢梨园使及乐工三百余人，所留者

悉隶太常。"[1] 在这次行动中，教坊乐工亦当在裁撤之列。德宗的这项措施产生了一定的影响，《资治通鉴》卷二百二十六《唐纪》四十二："吐蕃……称：'新天子出宫人，放禽兽，英威圣德，洽于中国。'"[2] 可见连吐蕃对此都感到惊奇。

但教坊在德宗朝依然存在，可能还保持了相当的规模，并且和梨园一样，它还是一个独立的机构，并没有"悉隶太常"。《旧唐书》卷十二《德宗本纪》："（兴元元年七月）辛卯，御丹凤楼，大赦天下。赐李晟永崇里第，女乐八人。甲午，命宰臣诸将送晟人新赐第。教坊乐，京兆府供帐食馔，鼓吹导从，京城以为荣观。"[3]《旧唐书》卷一百三十三《李晟传》："（德宗）赠晟父钦太子太保，母王氏赠代国夫人，赐永崇里第及泾阳上田、延平门之林园、女乐八人。入第之日，京兆府供帐酒馔，赐教坊乐具，放吹迎导，宰臣节将送之，京师以为荣观。"[4] 德宗赐李晟教坊乐，说明教坊在兴元元年是存在的。宋王谠《唐语林》卷五《补遗》："李令常为制将，至西川，与张延赏有隙。及延赏作相，二勋臣在朝，德宗尝令韩晋公和解。宴乐则宰臣尽在，而太常、教坊音乐皆至，恩赐酒馔，相望于路。"[5] 可见德宗还曾经赏赐其他大臣教坊乐。

在德宗放乐工之后，教坊又在吸收乐工。

一方面是把民间的乐工招人教坊，并且大约从德宗朝开始，教坊不仅服务于宫廷，也开始服务于民间，这是这一时期教坊的新特点。孟郊《教坊歌儿》："十岁小小儿，能歌得朝天。六十孤老人，能诗独临川。去年西京寺，众伶集讲筵。能嘶竹枝词，供养绳床禅。能诗不如歌，怅望三百篇。"[6] 则此十岁教坊歌儿以能歌而得见天子，时孟郊六十岁。按孟郊生于天宝十年（751），他六十岁时为贞元十一年（801），则此教坊歌儿供奉教坊当在贞元年间。孟郊诗云"十岁小小儿，能歌得朝天"，则此教坊小儿当是因为能歌而被选人教坊，说明当

---

① 《资治通鉴》，第225卷，第7258页，北京，中华书局，1956。

② 《资治通鉴》，第226卷，第7279页，北京，中华书局，1956。

③ 《旧唐书》，第12卷，第345页，北京，中华书局，1975。

④ 《旧唐书》，第133卷，第3671页，北京，中华书局，1975。

⑤ 王谠《唐语林》，第5卷，第535页，北京，中华书局，1987。

⑤ 孟郊《教坊歌儿》，《全唐诗》，第374卷，第4214页，北京，中华书局，1999。

时教坊可能存在从民间选拔乐工的制度。王建《宫词》："青楼小妇砑裙长，总被抄名入教坊。春设殿前多队舞，朋头各自请衣裳。"① 此亦可证明有时民间乐工也会到教坊服务。"去年西京寺，众伶集讲筵。能嘶竹枝词，供养绳床禅"，此则说明当时的教坊不仅服务于宫廷，也服务于佛寺和民间。

另一方面是把安史之乱中流落民间的乐工招入教坊。唐赵璘《因话录》卷一《宫部》："德宗初登勤政楼，外无知者。望见一人衣绿乘驴戴帽至楼下，仰视久之，俯而东去。上立遣宣示京尹，令以物色求之。尹召万年捕贼官李镕，使促求访。李尉伫立思之曰：'必得。'及出，召干事所由于春明门外数里内，应有诸司旧职事使艺人，悉搜罗之。而绿衣者果在其中。诘之，对曰：'某天宝教坊乐工也。上皇时数登此。每来，鸥必集楼上，号随驾老鸥。某自罢居城外，更不复见。今群鸥盛集，又觉景象宛如昔时，心知圣人在上，悲喜且欲泣下。'以此奏闻。敕尽收此辈，却系教坊。"② 则此衣绿乘驴戴帽者原为玄宗朝乐工，德宗"敕尽收此辈，却系教坊"，可知他们又回到了教坊。

随着教坊的发展，教坊乐工的技艺也得到恢复和提高。贞元十六年（800），南诏作《奉圣乐舞》，因韦皋以进。宋王谠《唐语林》卷三《夙慧》："韦皋镇西川，进《奉圣乐》曲，兼乐工舞人曲谱到京。于留邸按阅，教坊人潜窥得，先进之。"③ 教坊乐工对《奉圣乐》"潜窥"，竟然能够掌握这一套非常复杂的乐舞，得以"先进之"，德宗末年教坊乐工的技艺实在让人惊叹。

2. 顺宗、宪宗朝的教坊

在顺宗在位的不到一年的时间里，教坊的人数有所减少，演出的机会可能也不多。顺宗即位在贞元二十一年（805），顺宗在作太子时就有疾，即位后已不能说话，缠绵病榻的皇帝自然不能尽情地享乐，况且掌握大权的王叔文等人还想依靠皇帝有所作为。于是，又一次大规模的放乐人出宫开始了。韩愈《顺宗实录》："（贞元二十一年三月）

---

① 王建《宫词》，《全唐诗》，第302卷，第3442页，北京，中华书局，1999。

② 赵璘《因话录》，第1卷，《唐五代笔记小说大观》，第607页，上海，上海古籍出版社，2000。

③ 王谠《唐语林》，第3卷，第313页，北京，中华书局，1987。

癸酉，出后宫并教坊女妓六百人，听其亲戚迎于九仙门。百姓相聚欢让呼，大喜。"①《旧唐书》卷十四《顺宗本纪》："（贞元二十一年）三月庚午，出宫女三百人于安国寺，又出掖庭教坊女乐六百人于九仙门，召其亲族归之。"②《新唐书》卷七《顺宗本纪》："（贞元二十一年）三月庚午，放后宫三百人。癸酉，放后宫及教坊女妓六百人。"③《唐会要》卷三"出宫人"条："贞元二十一年三月，出后宫人三百人。其月，又出后宫及教坊女妓六百人，听其亲戚迎于九仙门。百姓莫不叫呼大喜。"④ 综合各种史料，在贞元二十一年，当是出后宫三百人，又出包括教坊在内的女乐六百人。从被放人数看，教坊在当时已经达到相当的规模。放教坊乐工出宫，不仅是使她们脱离了内廷的拘管，更使她们的身份发生了改变，由官贱民和官奴婢上升为平民，所以这对于这些乐工来说是一种解放。

在宪宗朝，教坊的发展也是受到限制和削弱的。27 岁的宪宗在贞元二十一年（805）的八月九日即皇帝位，他是一位有为的皇帝，九月就开始对教坊进行改革。《旧唐书》卷十四《宪宗本纪》："（元和元年）九月丁卯朔。己巳，罢教坊乐人授正员官之制。"⑤《唐会要》卷三十四"杂录"："永贞元年九月诏，除教坊乐人授正员官之制。"⑥ 在宪宗即位一个月左右的时间里，宪宗就开始罢教坊乐人授正员官之制，开始对教坊进行限制。

另一项措施是禁乐。因为宪宗即位不久就开始了准备对藩镇的战争，对河北的战争不久就开始了。宪宗诏令禁公私乐。禁乐的措施到元和五年二月才告结束，《唐会要》卷三十四"杂录"："元和五年二月，宰臣奏，请不禁公私乐，从之。时以用兵，权令断乐，宰臣以为大过，故有是请。"⑦ 在禁乐期间，教坊的演出活动当已停止，在元和五年（810）二月才告恢复。

---

① 韩愈《顺宗实录》，《全唐文》，第 560 卷，第 5660 页，北京，中华书局，1983。

② 《旧唐书》，第 14 卷，第 406 页，北京，中华书局，1975。

③ 《新唐书》，第 7 卷，第 206 页，北京，中华书局，1975。

④ 王溥《唐会要》，第 3 卷，第 36 页，北京，中华书局 1955。

⑤ 《旧唐书》，第 14 卷，第 412 页，北京，中华书局，1975。

⑥ 王溥《唐会要》，第 34 卷，第 630 页，北京，中华书局，1955。

⑦ 王溥《唐会要》，第 34 卷，第 630 页，北京，中华书局，1955。

在教坊恢复演出一年零四个月之后，元和六年（811）六月，宪宗又下诏减教坊乐人衣粮。据《旧唐书》卷十四《宪宗本纪》：“（元和六年）六月甲子朔，减教坊乐人衣粮。”① 按元和六年六月减教坊乐人衣粮，是在宰相李吉甫改革的背景下发生的。

元和六年正月二十五日，朝廷征召李吉甫入朝为相，李吉甫胆识过人，入朝后即开始采取省官减俸的政策。《旧唐书》卷一百四十八《李吉甫传》：“明年（元和六年）正月，授吉甫金紫光禄大夫、中书侍郎、平章事、集贤殿大学士、监修国史、上柱国、赵国公。及再入相，请减省职员并诸色出身胥吏等，及量定中外官俸料，时以为当。”② 李吉甫在写给宪宗的《请汰冗吏疏》中说：“方今置吏不精，流品庞杂。存无事之官，食至重之税。故生人日困，冗食日滋。又国家自天宝以来，宿兵常八十余万。其去为商贩，度为佛老，杂入科役者，率十五以上。天下常以劳苦之人三，奉坐待衣食之人七。而内外官仰俸廪者，无虑万员，有职局重出，名异事杂者甚众。故财日寡而受禄多，官有限而调无数，九流安得不杂。万务安得不烦?”③ 此次行动共减省内外官员八百零八人，诸司及流外吏员一千七百六十九人，占当时唐朝官吏的四分之一。正是在省官减俸的政策之下，元和六年六月，教坊乐人衣粮亦被削减。

通过限制官职、禁乐、减衣粮等措施的实施，教坊的规模在宪宗朝可能有所缩小。但在宪宗朝，教坊亦曾在民间采择良家士女进入教坊。《旧唐书》卷一百六十四《李绛传》：“（宪宗朝），时教坊忽称密旨，取良家士女及衣冠别第妓人，京师嚣然。绛谓同列曰：‘此事大亏损圣德，须有论谏。’或曰：‘此嗜欲间事，自有谏官论列。’绛曰：‘相公居常病谏官论事，此难事即推与谏官，可乎?’乃极言论奏。翌日延英，宪宗举手谓绛曰：‘昨见卿状所论采择事，非卿尽忠于朕，何以及此? 朕都不知向外事，此是教坊罪过，不谕朕意，以至于此。朕缘丹王已下四人，院中都无侍者，朕令于乐工中及闾里有情愿者，厚其钱帛，只取四人，四王各与一人。伊不会朕意，便如此生事。朕已

① 《旧唐书》，第14卷，第435页，北京，中华书局，1975。

② 《旧唐书》，第148卷，第3994页，北京，中华书局，1975。

③ 李吉甫《请汰冗吏疏》，《全唐文》，第512卷，第5203页，北京，中华书局，1983。

令科罚，其所取人，并已放归。若非卿言，朕宁知此过？'"[1] 此次采择良家士女进入教坊并没有成功，但从这件事可以看出，教坊采择乐人的行为并没有停止。

另外，在这一时期，有时教坊乐工会向民间的乐人学习。唐赵璘《因话录》卷四《角部》："有文溆僧者，公为聚众谭说，假托经论所言，无非淫秽鄙亵之事。不逞之徒，转相鼓扇扶树。愚夫冶妇，乐闻其说，听者填咽。寺舍瞻礼崇奉，呼为和尚。教坊效其声调，以为歌曲。其甿庶易诱，释徒苟知真理，及文义稍精，亦甚嗤鄙之。"[2] 这说明教坊与民间乐人的交流得到了加强。

3. 穆宗、敬宗朝的教坊

元和十五年（820）正月宪宗英年早逝，二十六岁的穆宗即位。穆宗天生喜欢享乐，尤喜俳优、杂戏。元和十五年二月，宪宗尚未下葬，穆宗的享乐就已经开始。《旧唐书》卷十六《穆宗本纪》："（元和十五年）二月癸酉朔。丁丑，御丹凤楼，大赦天下。宣制毕，陈俳优百戏于丹凤门内，上纵观之。"[3] 到这年的九月，又大合乐于鱼藻宫，引起朝臣的不满。《旧唐书》卷十六《穆宗本纪》："（元和十五年九月）辛丑，大合乐于鱼藻宫，观竞渡。又召李酝、李光颜入朝，欲于重阳日宴群臣。拾遗李珏等上疏谏云：'元朔未改，园陵尚新。虽易月之期，俯从人欲；而三年之制，犹服心丧。夫遏密弛禁，盖为齐人；合乐内庭，事将未可。'不听。"[4] 大臣的进谏并没有奏效。

穆宗的享乐十分过分，到次年的二月，又有大臣对他喜欢伎乐进行讽谏。《旧唐书》卷十六《穆宗本纪》："（长庆元年二月）丙子，上观杂伎乐于麟德殿，欢甚，顾谓给事中丁公著曰：'比闻外间公卿士庶时为欢宴，盖时和民安，甚慰予心。'公著对曰：'诚有此事。然臣之愚见，风俗如此，亦不足嘉。百司庶务，渐恐劳烦圣虑。'上曰：'何至于是？'对曰：'夫宾宴之礼，务达诚敬，不继以淫。故诗人美乐且有仪。讥其屡舞。前代名士良辰宴聚，或清谈赋诗，投壶雅歌，以杯

---

① 《旧唐书》，第164卷，第4289页，北京，中华书局，1975。

② 赵璘《因话录》，第4卷，《唐五代笔记小说大观》，第856页，上海，上海古籍出版社，2000。

③ 《旧唐书》，第16卷，第476页，北京，中华书局，1975。

④ 《旧唐书》，第16卷，第485页，北京，中华书局，1975。

酌献酬，不至于乱。国家自天宝已后，风俗奢靡，宴席以喧哗沉湎为乐。而居重位、秉大权者，优杂倨肆于公吏之间，曾无愧耻。公私相效，渐以成俗。则是物务多废。独圣心求理，安得不劳宸虑乎！陛下宜颁训令，禁其过差，则天下幸甚。' 时上荒于酒乐，公著因对讽之，颇深嘉纳。"① 可见皇帝的荒于酒乐已经引起大臣的担心。

在这个时期，教坊经常得到皇帝的赏赐。《旧唐书》卷十六《穆宗本纪》："（元和十五年八月）乙亥，赐教坊钱五千贯，充息利本钱。"② 《唐会要》卷三十四"杂录"："长庆四年三月，赐教坊乐官绫绢三千五百疋，又赐钱一万贯，以备行幸。乐官十三人，并赐紫衣鱼袋。"③ 按赐教坊钱充息利本钱当是补充教坊经费的一种方式，而赐教坊乐官绫绢、赐钱、赐紫衣鱼袋则是实实在在的赏赐，体现了皇帝对教坊乐工的满意。

在这样的背景下，教坊在穆宗朝可能得到一些发展，教坊的地位得到了某种程度的"提高"。这一方面是因为皇帝的宠信，另一方面是因为教坊是由宦官管理的，因为当时宦官的权利很大，因此教坊乐工的地位也就有所提高。

长庆四年（824）正月穆宗服食金丹致死，年仅三十岁。正月二十六日太子即位，是为敬宗。

和穆宗一样，敬宗也是一个喜欢歌舞的皇帝，即位以后的几个月里，这个十六岁的少年天子都是在宴饮和乐舞之中度过的。即位的次月，他就开始赏赐教坊乐官，《旧唐书》卷十七上《敬宗本纪》："（长庆四年二月）丁未，御中和殿击球，赐教坊乐官绫绢三千五百匹。"④ 到下一月，又赐内教坊钱，赏赐教坊乐官，《旧唐书》卷十七上《敬宗本纪》："（长庆四年三月）庚午，赐内教坊钱一万贯，以备游幸。……乙亥，幸教坊，赐伶官绫绢三千五百匹。"⑤ 即位的开始几个月，就充分显示了新帝对乐舞的喜爱。

敬宗对乐舞的酷爱同样招致了大臣的强烈不满。《旧唐书》卷一百五十四《刘栖楚传》："敬宗即位，畋游稍多，坐朝常晚。栖楚出班，

① 《旧唐书》，第16卷，第485页，北京，中华书局，1975。
② 《旧唐书》，第16卷，第480页，北京，中华书局，1975。
③ 王溥《唐会要》，第34卷，第631页，北京，中华书局，1955。
④ 《旧唐书》，第17卷，第508页，北京，中华书局，1975。
⑤ 《旧唐书》，第17卷，第509页，北京，中华书局，1975。

以额叩龙墀出血，苦谏曰：‘……陛下即位已来，放情嗜寝，乐色忘忧，安卧宫闱，日晏方起。西宫密迩，未过山陵，鼓吹之声，日喧于外。……臣忝谏官，致陛下有此，请碎首以谢！’遂以额叩龙墀，久之不已。宰臣李逢吉出位宣曰：‘刘栖楚休叩头，候诏旨。’栖楚捧首而起，因更陈论，磕头见血。上为之动容，以袖连挥令出。栖楚又云：‘不可臣奏，臣即碎首死。’”① 刘栖楚以死相谏，证明敬宗对乐舞的喜爱已经达到狂热的地步。

尽管有大臣的以死相谏，敬宗对乐舞的爱好还是贯穿了敬宗在位的日子。《旧唐书》卷十七上《敬宗本纪》：“（宝历二年）五月戊辰朔，上御宣和殿，对内人亲属一千二百人，并于教坊赐食，各颁锦彩。”②《旧唐书》卷十七上《敬宗本纪》：“（宝历二年六月）甲子，上御三殿，观两军、教坊、内园分朋驴鞠、角抵。戏酣，有碎首折臂者，至一更二更方罢。”③

教坊开始从民间招募具有各种技艺的艺人充实力量。唐苏鹗《杜阳杂编》卷中：“上（敬宗）降日，大张音乐，集天下百戏于殿前。时有妓女石火胡，本幽州人，挈养女五人，才八九岁。于百尺竿上张弓弦五条，令五女各居一条之上，衣五色衣，执戟持戈，舞《破阵乐》曲。俯仰来去，赴节如飞，是时观者目眩心怯。火胡立于十重朱画床子上，令诸女迭踏以至半空，手中皆执五彩小帜，床子大者始一尺余，俄而手足齐举，为之踏浑脱，歌呼抑扬若履平地。上赐物甚厚。文宗即位，恶其太险伤神，遂不复作。”④ 石火胡及其五养女，擅长竿技，无比惊险，在敬宗“集天下百戏于殿前”时她们被招募到长安的宫廷中表演，最后很可能进人了教坊。又《新唐书》卷二百八《刘克明传》：“刘克明，亦亡所来，得幸敬宗。敬宗善击球，于是陶元皓、靳遂良、赵士则、李公定、石定宽以球工得见便殿，内籍宣徽院或教坊，然皆出神策隶卒或里闾恶少年，帝与狎息殿中为戏乐。四方闻之，争以趫勇进于帝。尝阅角觝三殿，有碎首断臂，流血廷中，帝欢甚，厚

---

① 《旧唐书》，第154卷，第4106页，北京，中华书局，1975。

② 《旧唐书》，第17卷，第519页，北京，中华书局，1975。

③ 《旧唐书》，第17卷，第520页，北京，中华书局1975。

④ 苏鹗《杜阳杂编》，卷中，《唐五代笔记小说大观》，第1387页，上海，上海古籍出版社，2000。

赐之，夜分罢。”① 可见教坊从神策隶卒和里间恶少年中招募了不少人供敬宗戏乐。此说明中唐以后，宫廷有时吸纳民间艺人和其他人员到宫中表演，而不专用宫廷乐人。他们是寄名于教坊，身份是平民，与身份是官贱民或官奴婢的教坊乐工是不同的。

同时，在敬宗朝，教坊不仅从民间招募寄名的演员，同时教坊也服务于一般的官员和民间。《唐会要》卷三十四“杂录”：“宝历二年九月，京兆府奏：‘……伏以府司每年重阳、上巳两度宴游，及大臣出领藩镇，皆须求雇教坊音声，以申宴饯。今请自于当巳钱中，每年方图三二十千，以充前件乐人衣粮。伏请不令教坊收管，所冀公私永便。’从之。盖京兆尹刘栖楚所请也。”可见，在重阳、上巳的宴游活动中以及大臣出领藩镇时，都要求雇教坊音声，教坊服务于宫廷之外的演出活动已经是相当频繁了。

教坊乐工的地位显著提高。《旧唐书》卷十七上《敬宗本纪》：“（宝历）二年春正月己巳朔。庚午，贬殿中侍御史王源植为昭州司马。时源植街行，为教坊乐伎所侮，导从呵之，遂成纷竟。京兆尹刘栖楚决责乐伎，御史中丞独孤朗论之太切，上怒，遂贬源植。”② 教坊乐伎竟然敢侮辱朝廷大臣，他们的势力之大可想而知。教坊乐工地位的提高和皇帝的宠信是分不开的，同时，教坊归宦官管理，宦官势力的增大也是其中的原因之一。

在敬宗时，教坊的人员应有所增加，并且因为有从神策隶卒和民间招募的寄名乐工，教坊乐工的组成和身份也趋于复杂化。

4. 文宗、武宗朝的教坊

宝历二年（826）十二月初八，敬宗被宦官所杀，几天后江王即位，是为文宗。文宗即位之后，一心想铲除宦官势力，在大和年间并不注重妓乐。甘露之变之后，文宗被宦官软禁，整日醉酒听歌，消磨时光，反而较多的使用教坊音乐。

文宗在即位后的第三天就开始出宫人、省教坊乐工。文宗《即位诏》云：“教坊乐官、翰林待诏、伎术官并总监诸色职事中，冗员者共一千二百七十人，并宜停废；总监中一百二十四人，先属诸军，并各

① 《新唐书》，第208卷，第5883页，北京，中华书局，1975。

② 《旧唐书》，第17卷，第518页，北京，中华书局，1975。

归本司；馀七百三人，勒纳牒，身放归本管。先供教坊衣粮一百分，厢家及诸司新加衣粮三千分，并宜停给。"① 《旧唐书》卷十七上《文宗本纪》："（宝历二年）内庭宫人非职掌者，放三千人，任从所适。……教坊乐宫、翰林待诏、伎术官并总监诸色职掌内冗员者共一千二百七十人，并宜停废。……先供教坊衣粮一百分，厢家及诸司新加衣粮三千分，并宜停给。"②《新唐书》卷八《文宗本纪》："（宝历二年十二月）乙巳，江王即皇帝位于宣政殿。……庚申，出宫人三千，省教坊乐工、翰林伎术冗员千二百七十人，纵五坊鹰犬，停贡纂组雕镂、金筐宝饰床榻。"③ 大臣从文宗身上看到了希望。

在大和年间，文宗对教坊始终采取限制的态度。《旧唐书》卷十七上《文宗本纪》："（大和三年）三月辛巳朔，……乙酉，敕兵戈未息，教坊每日祗候乐人宜权停。"④《新唐书》卷八《文宗本纪》："（大和）三年……三月乙酉，罢教坊日直乐工。"⑤ 又《旧唐书》卷十七下《文宗本纪》："（大和七年）闰七月乙卯朔，诏曰：'……停教坊乐，厩马量减刍粟，……宜出宫女千人。'"⑥

文宗亦曾授乐工官。据《旧唐书》卷一百七十六《魏謩传》："（文宗朝，）教坊副使云朝霞善吹笛，新声变律，深惬上旨。自左骁卫将军宣授兼扬府司马。宰臣奏曰：'扬府司马品高，郎官刺史迭处，不可授伶官。'上意欲授之，因宰臣对，亟称朝霞之善。謩闻之，累疏陈论，乃改授润州司马。"⑦ 《新唐书》卷九十七《魏謩传》："先是，帝（文宗）谓宰相曰：'太宗得徵，参裨阙失，朕今得謩，又能极谏，朕不敢仰希贞观，庶几处无过之地。'教坊有工善为新声者，诏授扬州司马，议者颇言司马品高，郎官、刺史迭处，不可以授贱工，帝意右之。宰相谕谏官勿复言，謩独固谏不可，工降润州司马。"⑧ 则教坊副使云

① 文宗《即位诏》，《全唐文》，第 70 卷，第 742 页，北京，中华书局，1983。

② 《旧唐书》，第 17 卷，第 523 页北京，中华书局，1975。

③ 《新唐书》，第 8 卷，第 230 页，北京，中华书局，1975。

④ 《旧唐书》，第 17 卷，第 531 页，北京，中华书局，1975。

⑤ 《新唐书》，第 8 卷，第 231 页，北京，中华书局，1975。

⑥ 《旧唐书》，第 17 卷，第 550 页，北京，中华书局，1975。

⑦ 《旧唐书》，第 176 卷，第 4568 页，北京，中华书局，1975。

⑧ 《新唐书》，第 97 卷，第 3882 页，北京，中华书局，1975。

朝霞擅长吹笛，自左骁卫将军宣授兼扬府司马。宰臣以为郎官刺史不可授伶官。文宗亟称朝霞之善，最后改授润州司马。《唐会要》卷三十四“杂录”条记此事在大和九年：“文宗以教坊副使云朝霞善吹笛，……乃改授润州司马。”[①] 按甘露之变发生在大和九年的十一月二十一日，最晚在大和九年初文宗就在为铲除宦官做准备，教坊副使云朝霞是宦官，正是文宗所痛恨的人，云朝霞在大和九年授润州司马当与文宗的政治谋略有关，推测这件事可能是文宗麻痹宦官的一种手段。[②]

甘露之变后，文宗基本失去自由，政权为宦官所把持。文宗只有依靠音乐等消磨时光，教坊乐工反而使用的较为频繁。宋王谠《唐语林》卷四《伤逝》：“太和九年，仇士良诛王涯、郑注。上或登临游幸，虽百戏列于前，未尝少悦。往往瞻目独语，左右不敢进问。……时有宫人沈阿翘为上舞《河满子》词，声态宛转，曲罢，锡以金臂环。乃问其从来，阿翘曰：‘妾本吴元济女。元济败，因入宫。’”[③] 实际上歌舞也不能消解文宗的忧愁。

但即便在开成年间，文宗对教坊乐工也说不上什么宠信，据《资治通鉴》卷二百四十六《唐纪》六十二：“（开成四年）杨妃请立皇弟安王溶为嗣，上谋于宰相，李珏非之。丙寅，立敬宗少子陈王成美为皇太子。丁卯，上幸会宁殿作乐，有童子缘橦，一夫来往走其下如狂。上怪之，左右曰：‘其父也。’上泫然流涕曰：‘朕贵为天子，不能全一子。’召教坊刘楚材等四人、宫人张十十等十人，责之曰：‘构害太子，皆尔曹也！今更立太子，复欲尔邪?’执以付吏，已巳，皆杀之。上因是感伤，旧疾遂增。”[④] 又唐段安节《乐府杂录》：“文宗朝，有内人郑中丞（中丞，即宫人之官也），善胡琴。……时有权相旧吏梁厚本，有别墅在昭应县之西，正临河岸。垂钩之际，忽见一物浮过，长五六尺许，上以锦绮缠之。令家僮接得就岸，即秘器也。及发棺视之，乃一女郎，妆饰俨然，以罗领巾系其颈。解其领巾，伺之，口鼻有余息，

① 王溥《唐会要》，第34卷，第631页，北京，中华书局，1955。

② 王直方《谏厚赏教坊疏》：“陛下即位之始，宣徽教坊，悉令停减人数。或闻近来，稍不如此。乐工弟子，赐与至广。”《全唐文》，第757卷，第7862页，北京，中华书局，1983。按王直方，梁州城固人，大和中官左补阙，此疏上奏如在大和年间则亦可能是甘露之变前文宗的一种谋略。

③ 王谠《唐语林》，第4卷，第389页，北京，中华书局，1987。

④ 《资治通鉴》，第246卷，第7941页，北京，中华书局，1956。

即移入室中，将养经旬，乃能言，云：'是内弟子郑中丞也，昨以忤旨，命内官缢杀，投于河中，锦绮，即弟子相赠尔。'"① 此种种迹象表明文宗并不喜欢教坊乐工。

甘露之变后还发生了一件御史中丞李孝本二女没入教坊的事件。据《旧唐书》卷一百七十六《魏謩传》："（文宗朝，）御史中丞李孝本，皇族也，坐李训诛，有女没入掖廷。謩谏曰：'……自数月已来，天睠稍回，留神妓乐，教坊百人、二百人，选试未已；庄宅司收市，亹癖有闻。昨又宣取李孝本之女入内。宗姓不异，宠幸何名？此事深累慎修，有亏一篑。陛下九重之内，不得闻知。凡此之流，大生物议，实伤理道之本，未免尘秽之嫌。夫欲人不知，莫若勿为。谚曰：止寒莫若重裘，止谤莫若自修。伏希陛下照鉴不惑；崇千载之盛德，去一旦之玩好。教坊停息，宗女遣还，则大正人伦之风，深弘王者之体。'"②《新唐书》卷九十七《魏謩传》："御史中丞李孝本，宗室子，坐李训事诛死，其二女没入宫。謩上言：'陛下即位，不悦声色，于今十年，未始采择。数月以来，稍意声伎，教坊阅选，百十未已，庄宅收市，沄沄有闻。今又取孝本女内之后宫，宗姓不育，宠幸为累，伤治道之本，速尘秽之嫌。谚曰：止寒莫若重裘，止谤莫若自修。惟陛下崇千载之盛德，去一旦之玩好。'帝（文宗）即出孝本女。"③ 根据《资治通鉴》卷二百四十五《唐纪》六十一，此事发生在开成元年。按御史中丞李孝本参与了甘露之变，并于大和九年十一月二十三日被当众处死，因甘露之变后天下事皆决于北司，所以取李孝本二女入宫当是宦官采取的报复行为，而不是文宗的本意。

在文宗朝，教坊依然服务于民间。《唐会要》卷二十九"节日"条："（开成元年）五年四月，中书门下奏请，以六月一日为庆阳节，休假三日，著于令式。……京城内，宰臣与百官就诣大寺，共设僧一千人斋，仍望田里借教坊乐官，充行香庆赞，各移本厨，兼下令京兆府别置歌舞，依奏。"可见教坊乐人在当时广泛参与各种社会活动，用自己的音乐技能服务于民间。

开成五年（840）正月初四文宗去世，正月十四日皇弟颖王即位，

① 段安节《乐府杂录》，《中国古典戏曲论著集成》本，第 47 页，北京，中国戏剧出版社，1959。

② 《旧唐书》，第 176 卷，第 4567 页，北京，中华书局，1975。

③ 《新唐书》，第 97 卷，第 3882 页，北京，中华书局，1975。

是为武宗。武宗朝是一个宦官完全掌握权利的时代。这些宦官都愿意皇帝沉溺于享乐而忘掉国事，拥戴武宗即位的大宦官仇士良就是这样告戒他的继任者的。《新唐书》卷二百七《仇士良传》："士良之老，中人举送还第，谢曰：'诸君善事天子，能听老夫语乎？'众唯唯。士良曰：'天子不可令闲暇，暇必观书，见儒臣，则又纳谏，智深虑远，减玩好，省游幸，吾属恩且薄而权轻矣。为诸君计，莫若殖财货，盛鹰马，日以球猎声色蛊其心，极侈靡，使悦不知息，则必斥经术，闇外事，万机在我，恩泽权力欲焉往哉？'众再拜。"① 仇士良的话正是宦官们做事的原则。

在这种原则的指导下，武宗经常到教坊作乐，并到扬州选择妓女。宋王谠《唐语林》卷三《方正》："武宗数幸教坊作乐，优倡杂进。酒酣，作技谐谑，如民间宴席，上甚悦。谏官奏疏，乃不复出，遂召优倡人，敕内人习之。宦者请令扬州选择妓女，诏扬州监军取解酒令妓女十人进入。监军得诏，诣节度使杜悰，请同于管内选择。悰曰：'监军自承旨。悰不奉诏书，不可擅预椒房事。'监军怒，奏之，宦者请并下悰，上曰：'不可。藩方取妓女入宫掖，非禹、汤所为，斯极细事，岂宜诏大臣。杜悰累朝旧德，深得大体，真宰相也！'"② 由此推测教坊在武宗时要比文宗朝兴盛一些。

总之，从德宗朝到武宗朝，教坊得以平稳发展，可能一直保持了一定的规模。在此期间，教坊出现了一些新的特点，一是从民间招募乐工，使教坊乐工的身份趋于复杂，教坊乐工不再完全由官贱民和官奴婢担任。二是教坊不再仅仅服务于宫廷，而是除服务于宫廷外，还在民间的各种活动中广泛运用。教坊音乐服务于民间，使高水平的音乐传播到了民间，从而产生了极大的影响。

二、 教坊的衰落

从宣宗朝开始，教坊走向衰落。

会昌六年（846）三月二十三日武宗崩，大智若愚的皇太叔光王即位，是为宣宗。宣宗晦而内朗，严重寡言，却是个多才多艺的皇帝，

① 《新唐书》，第207卷，第5874页，北京，中华书局，1975。

② 王谠《唐语林》，第3卷，第209页，北京，中华书局，1987。

对音乐也颇为内行，擅长吹管，又能自制曲。但皇帝喜欢读书，又想有所作为，故即位后对这些都不以为意。

宣宗崇尚法制，对教坊乐工也不留丝毫情面。《资治通鉴》卷二百四十九《唐纪》六十五："（大中十一年）教坊祝汉贞，滑稽敏给，上或指物使之口占，摹咏有如宿构，由是宠冠诸优。一日，在上前抵掌诙谐，颇及外事。上正色谓之曰：'我畜养尔曹，正供戏笑耳，岂得辄预朝政邪！'自是疏之。会其子坐赃，杖死，流汉贞于天德军。"① 则祝汉贞善俳优，"累朝供奉"，因言谈中"颇及外事"及其子受贿，于大中十一年（857）被流于天德军。

在宣宗朝，教坊的"行乞"活动也被禁止。《唐会要》卷三十四"杂录"条："大中六年十二月，右巡使卢潘等奏：'准四年八月宣约教坊音声人于新授观察、节度使处求乞。自今已后，许巡司府州县等捉获。如是属诸使有牒送本管，仍请宣付教坊司为遵守。'依奏。"② 这无疑减少了教坊乐工的收入。

宣宗对女乐时刻保持着戒备心理。宋王谠《唐语林》卷七《补遗》："宣宗时，越守进女乐，有绝色。上初悦之。数日，锡予盈积。忽晨兴不乐，曰：'明皇帝只一杨妃，天下至今未平。我岂敢忘？'召诣前曰：'应留汝不得。'左右奏'可以放还'，上曰：'放还我必思之，可赐鸩一杯。'"③

宣宗在位十三年，政局比较平稳，但因为宣宗对教坊和女乐的戒备心理，教坊在宣宗朝开始走向衰落。

大中十三年（859）八月七日，宣宗病逝，八月十日，宣宗的长子郓王即皇帝位，是为懿宗。

懿宗也喜欢音乐。《新唐书》卷二百八《杨复恭传》："帝（昭宗）遂问游幸费，对曰：'闻懿宗以来，每行幸无虑用钱十万，金帛五车，十部乐工五百，犊车、红网朱网画香车百乘，诸卫士三千。凡曲江、温汤若畋猎曰大行从，宫中、苑中曰小行从。'"④ 但懿宗朝外患不断，多少对懿宗的享乐产生一些影响。

到咸通十四年（873）七月，懿宗去世，年仅十二岁的僖宗即位，

① 《资治通鉴》，第249卷，第8063页，北京，中华书局，1956。

② 王溥《唐会要》，第34卷，第632页，北京，中华书局，1955。

③ 王谠《唐语林》，第7卷，第630页，北京，中华书局，1987。

④ 《新唐书》，第208卷，第5890页，北京，中华书局，1975。

在僖宗朝，宦官掌握了全部权利。两年以后，也就是乾符二年（875），关东道爆发了王仙芝、黄巢起义。起义军发展迅速，声势越来越大，广明元年（880）黄巢的军队攻进长安，僖宗逃到了成都。黄巢起义持续十年，占领长安就达三年之久，在十年当中，黄巢的军队席卷了大半个中国，唐王朝受到沉重的打击。黄巢起义后，群雄并起，兵戈就再没有停止过，光启元年（885）十二月，僖宗又一次逃往凤翔。光启四年（888）初还京，不久病死。

僖宗确实是一位喜欢享乐的天子。宋王谠《唐语林》卷七《补遗》："僖宗好蹴球、斗鸭为乐，自以能于步打，谓俳优石野猪曰：'朕若步打进士，当得状元。'野猪对曰：'或遇尧、舜、禹、汤作礼部侍郎，陛下不免且落第。'帝大笑。"[①] 僖宗在《赐薛应辞诏》中说："朕自违奉寝园，播越梁蜀，日往月来，首尾三年。……蜀国素号繁华，朕不观绮艳；教坊乐官继到，朕不听笙歌。"[②] 这也许只是他的自我标榜。唐段安节《乐府杂录》："僖宗幸蜀时，戏中有刘真者，尤能（弄参军），后乃随驾入京，籍于教坊。"则刘真为蜀中乐工，长于弄参军，受到僖宗的喜爱，后随僖宗入京，籍于教坊。可见即使在逃亡到蜀中时，僖宗也没有停止享乐。此材料证明僖宗回京依然设置有教坊。但在僖宗两次出逃的过程中，教坊当受到很大冲击，并彻底走向了衰落。

文德元年（888），昭宗即位。在昭宗朝，宦官专权，战乱不断，局势完全失去了控制。《旧唐书》卷四十六《经籍志》："昭宗即位，志弘文雅。秘书省奏曰：'当省元掌四部御书十二库，共七万余卷。广明之乱，一时散失。后来省司购募，尚及二万余卷。及先朝再幸山南，尚存一万八千卷。窃知京城制置使孙惟晟收在本军，其御书秘阁见充教坊及诸军人占住。伏以典籍国之大经，秘府校雠之地，其书籍并望付当省校其残缺，渐令补辑。乐人乞移他所。'并从之。"[③]《新唐书》卷五十七《艺文志》："昭宗播迁，京城制置使孙惟晟敛书本军，寓教坊于秘阁，有诏还其书，命监察御史韦昌范等诸道求购，及徙洛阳，荡然无遗矣。"[④] 则在昭宗即位之初教坊乐人就已经无处容身，只能在

① 王谠《唐语林》，第7卷，第670页，北京，中华书局，1987。

② 僖宗《赐薛应辞诏》，《全唐文》，第87卷，第913页，北京，中华书局，1983。

③ 《旧唐书》，第46卷，第1962页，北京，中华书局，1975。

④ 《新唐书》，第57卷，第1423页，北京，中华书局，1975。

御书秘阁暂住，估计人数已经很少。在昭宗朝连绵不断的战乱中，教坊乐工逐渐流离失散。天复四年（904）昭宗被杀，昭宗十三岁的儿子即位，是为哀帝。天祐四年（907），皇帝把皇位禅让给朱全忠，唐朝灭亡。在哀帝时不详朝廷是否还有零星教坊乐工，无论如何，随着唐帝国的灭亡，唐代教坊也走到了尽头。

总之，教坊在中晚唐经历了一个曲折复杂的发展过程。从德宗朝到宣宗朝，基本上是教坊的平稳发展期，教坊的规模虽然屡有变化，但基本保持了平稳。而到了懿宗、僖宗朝，教坊逐渐走向衰亡。

作者简介：左汉林，男，1968年生，汉族，河北保定人。北京师范大学文学院博士后。主要从事唐代文学和唐代音乐史的研究。曾承担教育部人文社会科学研究基地重大项目“汉魏六朝唐乐府制度与乐府诗关系研究”子课题“唐代乐府制度研究。”

汉代文人的乐府歌诗创作及其意义[①]

◇赵敏俐

（北京，首都师范大学中国诗歌研究中心，100089）

提　要　汉乐府一般被认为是无主名歌诗，其实在汉乐府创作中，文人们曾积极地参与并对汉乐府的发展做出了重要贡献。本文集中探讨了汉代文人参与乐府歌诗创作的问题。文章首先从文献上考察了汉代文人参与乐府歌诗创作的情况，进而分析了杨恽、马援、张衡、傅毅、蔡邕、辛延年、宋子侯等人的乐府歌诗创作，并对部分无名氏汉乐府抒情诗的作者做了推测，揭示了汉代文人乐府歌诗在文学史上的重要意义。

关键词　汉代　文人　乐府　歌诗

在汉代乐府歌诗创作中，文人们曾积极地参与并对汉乐府的发展做出了重要贡献。但由于现存有主名的汉代文人乐府诗不多，故后人对此关注不够。如何评价汉代文人参与乐府歌诗创作的问题，至今仍是汉魏六朝文学研究中的一个薄弱环节。本文的目的，是想对此问题作些初步探讨。

一、汉代文人参与乐府歌诗创作的文献考察

从文献记载看，早自西汉时起，文人在乐府歌诗创作中就占有很重要的位置。特别是在汉代宗庙乐歌与颂美汉帝国的乐府颂歌的制作中，文人们曾经起过重要作用。汉朝初立，刘邦命叔孙通制礼作乐，这可以看作是文人参与乐府歌诗创作在汉代的开始。据《汉书·礼乐志》，汉高祖刘邦命叔孙通制宗庙乐，共有《嘉至》、《永至》、《登

① 本论文系北京市属市管高校人才强教计划项目成果，教育部人文社会科学重点研究基地重大项目“汉魏六朝唐乐府制度与乐府诗关系研究”成果。

歌》、《休成》、《永安》等五首乐曲。[①] 据《史记·刘敬叔孙通列传》，叔孙通曾为秦时博士，后来追随刘邦。在汉初制定礼仪之时，曾征召鲁地儒生三十余人。这五首宗庙乐的创制，可能也有这些儒生参与，可惜的是现在只留下五首乐曲的名称而没有留下歌辞。《汉书·礼乐志》曰："至武帝定郊祀之礼，祠太一于甘泉，就乾位也；祭后土于汾阴，泽中方丘也。乃立乐府，采诗夜诵，有赵、代、秦、楚之讴。以李延年为协律都尉，多举司马相如等数十人造为诗赋，略论律吕，以合八音之调，作十九章之歌。"[②] 以此而言，在汉武帝时代，司马相如等文人曾参与了《郊祀歌》十九章的制作。《汉书·王褒传》又曰："王褒字子渊，蜀人也。宣帝时修武帝故事，讲论六艺群书，博尽奇异之好，征能为《楚辞》九江被公，召见诵读，益召高材刘向、张子侨、华龙、柳褒等待诏金马门。神爵、五凤之间，天下殷富，数有嘉应。上颇作歌诗，欲兴协律之事，丞相魏相奏言知音善鼓雅琴者渤海赵定，梁国龚德，皆召见待诏。于是益州刺史王襄欲宣风化于众庶，闻王褒有俊材，请与相见，使褒作《中和》、《乐职》、《宣布诗》，选好事者令依《鹿鸣》之声习而歌之。"[③] 可见，王褒也曾参加了汉乐府中那些颂美为主的歌诗写作。以上是西汉时的情况，在东汉比较著名的则有东平王刘苍的《武德舞歌诗》一篇，傅毅的《显宗颂》十篇。班固也有《汉颂论功歌诗》两篇（《灵芝歌》、《嘉禾歌》）。其中刘苍的《武德舞歌诗》一篇作于东汉明帝之时。据《东观汉记》记载，明帝永平三年八月，公卿奏世祖庙舞名。东平王苍议，以汉制宗庙，各奏其乐，不皆相袭。光武帝拨乱中兴，武功盛大，庙乐舞宜曰《大武》之舞，乃进《武德舞歌诗》，遂用之于光武庙焉。[④] 以此，知《武德舞歌诗》的创作，乃是仿前代王者功成作乐的旧制而作的歌颂光武帝功德之诗。

---

① 《汉书·礼乐志》："高祖时，叔孙通因秦乐人制宗庙乐。大祝迎神于庙门，奏《嘉至》，犹古降神之乐也。皇帝入庙门，奏《永至》，以为行步之节，犹古《采荠》、《肆夏》也。乾豆上，奏《登歌》，独上歌，不以管弦乱人声，欲在位者遍闻之，犹古《清庙》之歌也。《登歌》再终，下奏《休成》之乐，美神明既飨也。皇帝就酒东厢，坐定，奏《永安》之乐，美礼已成也。"班固《汉书》，第22卷，第1043页，北京，中华书局，1962。

② 班固《汉书》，第22卷，第1045页，北京，中华书局，1962。

③ 班固《汉书》，第64卷下，第2821页，北京，中华书局，1962。

④ 吴树平《东观汉记校注》，第5卷，第164页，郑州，中州古籍出版社，1987。

《显宗颂》十篇作于汉章帝时。据《后汉书·文苑列传·傅毅传》："建初中……毅追美孝明皇帝功德最盛，而庙颂未立，乃依《清庙》作《显宗颂》十篇奏之，由是文雅显于朝廷。"① 可见此诗的创作也是用于帝王宗庙。班固的《汉颂论功歌诗》两篇系于《汉颂》之下，同属于为朝廷庙堂颂美之作。以上诗篇，除《显宗颂》十篇今已不存外，其它作品犹在。对于这些文人的歌功颂德之作，从一般艺术欣赏的角度来讲也许值得称道的东西不多，但是从汉代礼乐文化建设的角度来考虑，我们却不能不给以足够的重视。

汉代文人除了参与郊庙颂美之作外，也写作一些表达世俗情感的个体抒情歌诗。这一类的作品虽然流传下来的并不多，但是对于我们认识汉乐府歌诗却有着比较重要的意义。据相关文献记载，在《汉书·艺文志》所辑录的西汉歌诗篇目里，有《临江王及愁思节士歌诗》四篇，这里所说的《愁思节士歌诗》，可能是文人的创作；在《汉书》当中，还记载了杨恽的《拊缶歌》一首。另外，《汉鼓吹铙歌》十八曲中的《将进酒》、《君马黄》，也可能是文人的作品。到了东汉，文人士子参与乐府诗创作已经形成一种风气，成为颇为引人注目的现象，其中有这样几种情况：

1. 现存乐府诗中署名为文人的创作，如马援的《武溪深行》、张衡的《同声歌》、蔡邕的《饮马长城窟行》、辛延年的《羽林郎》、宋子侯的《董娇娆》等。

2. 现存乐府诗中一些未署名的歌诗，但是从诗篇内容看应该属于文人的创作，如大曲《满歌行》，诗中有"唯念古人逊位躬耕，遂我所愿，以兹自宁。自鄙栖栖，守此末荣"等语，从诗篇的创作口气上看，似是一位身在官场的文人自作。与此同类的作品还有《长歌行·青青园中葵》、《君子行》、《折杨柳行》、《西门行》、《怨诗行》、《猛虎行》、《古歌·秋风萧萧愁杀人》等。这些作品，因为文人诗色彩较浓，故后世常把它们当作某一文人所作。如《长歌行·青青园中葵》，《事文类聚》引作颜延年诗；《君子行》，《合璧事类》也引作颜延年诗。此外还有一些作品，虽然失去了作者姓名，但是从艺术水平上看应出于文人之手，如《孔雀东南飞》，萧涤非就在他的著作里把这首诗列人"东汉文人乐府"中论述。他说："其作者虽失名，然要必出于文人

① 范晔《后汉书》，第80卷上，第2613页，北京，中华书局，1965。

（但非一人）之手，如辛延年，宋子侯之流，则绝无可疑。"① 我以为，这种推断是有一定道理的。

从现有的历史文献当中，我们找到的可以考知的文人参与汉乐府歌诗艺术创作的材料大致如此。由于西汉末年和东汉末年两次大的历史浩劫，汉代文人留下来的歌诗很少，相关记载也很有限。所以，以上材料就显得弥足珍贵。这其中，特别是汉代文人参与世俗乐府歌诗的相关记载更值得我们高度重视，从中可以发掘出许多有价值的东西，促进我们深化对于汉乐府艺术本质的认识，对汉代文人文化心态的认识，以及中国古代文人诗发生发展的认识。下面我们就从此处入手再进一步深入探讨。

二、杨恽、马援、梁鸿感于哀乐的歌诗创作

在这里，我想先以杨恽的《拊缶歌》为例来做些分析：

杨恽的《拊缶歌》原本没有标题，《古诗纪》作《拊缶歌》，逯钦立《先秦汉魏晋南北朝诗》写作《歌诗》。据《汉书·杨敞传》，杨恽本为汉昭帝时丞相杨敞的儿子，字子幼，补常侍骑。杨恽的母亲是司马迁的女儿。杨恽少时读外祖父《太史公记》，颇为《春秋》。以材能称。好交英俊诸儒，名显朝廷，擢为左曹。霍氏谋反，恽先闻知。霍氏伏诛，恽封为平通侯，迁中郎将。恽居殿中，廉洁无私，郎官称公平。然自伐其能，又性刻害，好发人阴伏，同位有忤己者，必欲害之。由是多怨于朝廷，长乐上书告恽罪，免为庶人。后坐怨望诛。

《拊缶歌》本出自杨恽写给孙会宗的一封书信。当时杨恽已失爵位，免官在家而大治产业，起室宅，以财自娱。岁余，其友人安定太守西河孙会宗，写信给杨恽，劝他在此时要"阖门惶惧"，而不要"治产业，通宾客，有称誉"。但是杨恽本为宰相之子，少显朝廷，"一朝以暗昧语言见废，内怀不服"，于是就给孙会宗回信再一次表达他的怨望之情。其中写道："田家作苦，岁时伏腊，亨羊炰羔，斗酒自劳。家本秦也，能为秦声。妇，赵女也，雅善鼓瑟。奴婢歌者数人，酒后耳热，仰天拊缶而呼乌乌。其诗曰：'田彼南山，芜秽不治，种一顷豆，

① 萧涤非《汉魏六朝乐府文学史》，第 112 页，北京，人民文学出版社，1984。

落而为萁。人生行乐耳，须富贵何时！’是日也，拂衣而喜，奋袖低卬，顿足起舞，诚淫荒无度，不知其不可也。”①

由此可见，杨恽的《拊缶歌》乃是表达自己怨望之情的作品。不过这种怨望之情并不是直接的表露，而是通过歌舞娱乐的方式出之。从文中可以看出，作为一个已被免官的大臣，杨恽的生活与一般的平民百姓还是大不一样的。他在信中所说的“田家作苦”不会是他真正的生活写照，因为他既有一个“雅善鼓瑟”的妻子，又有“奴婢歌者数人”，而且还能“大治产业，起室宅，以财自娱”，所以，他只是借“岁时伏腊”的节日歌舞，来抒写自己的怨望之怀，同时在诗中也表现了及时行乐的消极生活态度。由杨恽的例子可知，汉代的文人士大夫在他们的日常生活里参与歌舞娱乐的活动不会很少，在这种场合里也会有相应的歌诗制作。

列入《乐府诗集·杂曲歌辞》中马援的《武溪深行》，则是东汉初年文人创作的另一首值得注意的歌诗。据崔豹《古今注》：“《武溪深》，马援为南征之所作。援门生袁寄生善吹笛，援作歌以和之。”② 关于马援南征之事，在《后汉书·马援列传》中有如下记载：“（建武）二十四年，武威将军刘尚击武陵五溪蛮夷，深入，军没，援因复请行。时年六十二……（明年）三月，进营壶头。贼乘高守隘，水疾，船不得上。会暑甚，士卒多疫死，援亦中病，遂困，乃穿岸为室，以避炎气。贼每升险鼓噪，援辄曳足以观之，左右哀其壮意，莫不为之流泣。”③ 由此可见，此诗正作于马援征战蛮夷受困于南方暑热毒淫之时，盖因感受深切，故诗虽简短，却颇为生动：“滔滔武溪一何深！鸟飞不度，兽不敢临。嗟哉武溪多毒淫！”④ 感叹中带有悲壮之气，十分感人。

在汉代文人歌诗中，梁鸿的《五噫歌》也是值得注意的一首。梁鸿事见《后汉书·逸民列传》，梁鸿字伯鸾，扶风平陵人，曾“受业太学，家贫而尚节介”，仰慕前世高士，东出关，作《五噫之歌》，：“陟彼北芒兮，噫！顾览帝京兮，噫！宫室崔嵬兮，噫！人之劬劳兮，噫！

① 班固《汉书》，第66卷，第2896页，北京，中华书局，1962。

② 郭茂倩编《乐府诗集》，第74卷，第789页，上海，上海古籍出版社，1998。

③ 范晔《后汉书》，第24卷，第843-844页，北京，中华书局，1965。

④ 郭茂倩编《乐府诗集》，第74卷，第790页，上海，上海古籍出版社，1998。

辽辽未央兮，噫！”这首歌讽刺统治者的奢侈无度，感喟深长，在当时产生了很大影响。据说汉章帝听了很不高兴，派人各处寻找他，梁鸿也不得不改名换姓，隐居在齐鲁之间。

杨恽、马援、梁鸿三人的诗作虽然表达的内容大不一样，但是从这三首歌诗产生的机制上讲却是一样的，因为三者均是典型的“感于哀乐，缘事而发”的即兴歌诗创作。这说明，所谓“感于哀乐，缘事而发”，并不是民间歌谣独有的特征，而是包括文人作品在内的汉乐府歌诗的基本特征。

三、张衡、傅毅、蔡邕等文人的世俗歌唱

但是比较而言，真正代表汉代文人乐府歌诗特色的还不是《拊缶歌》和《武溪深行》这样的即兴之作，而是文人们创作的那些世俗乐府歌诗和用乐府诗体来表述自己世俗情怀的抒情之作。

在东汉文人乐府诗歌中，张衡、傅毅、蔡邕等人的创作代表了另一种情况。和杨恽、马援等人的“感于哀乐，缘事而发”不同，张衡等人的创作非常鲜明地表现了汉代文人的世俗思想感情和他们的文化情趣，因此这些诗虽以乐府为题却突出显现了文人诗风格，或在乐府诗中别立一体，或与《古诗十九首》为代表的汉代文人五言诗有相当的一致性。

张衡的《同声歌》在汉乐府诗中别立一体，此诗首见《玉台新咏》，全诗如下：

> 邂逅承际会，得充君后房。情好新交接，恐栗若探汤。不才勉自竭，贱妾职所当。绸缪主中馈，奉礼助烝尝。思为莞蒻席，在下蔽匡床。愿为罗衾帱，在上卫风霜。洒扫清枕席，鞮芬以狄香。重户结金扃，高下华灯光。衣解巾粉御，列图陈枕张。素女为我师，仪态盈万方。众夫所希见，天老教轩皇。乐莫斯夜乐，没齿焉可忘。①

---

① 徐陵编、吴兆宜注《玉台新咏笺注》，第1卷，第28页，北京，中华书局，1985。

《乐府解题》曰："《同声歌》，汉张衡所作也。言妇人自谓幸得充闺房，愿勉供妇职，不离君子。思为莞簟，在下以蔽匡床；衾裯，在上以护霜露。缱绻枕席，没齿不忘焉。以喻臣子之事君也。"① 按此诗内容甚明，本是拟新妇之口向丈夫自陈之辞。先写自己将克尽妇职，再写闺房燕昵之乐，并无以臣事君之喻。因为，在中国古代诗歌中虽然有以男女之情写君臣之事的传统，但是在这一类诗歌中的男女之情一般都比较文雅含蓄，其比喻也大都得体，而这首诗写男女闺房之乐却颇有越轨之嫌，以之喻君臣之义亦涉轻薄。刘勰《文心雕龙·明诗》曰："张衡怨篇，清典可味；仙诗缓歌，雅有新声。"② 按刘勰此段话中所说的"怨篇"，应指张衡《怨诗》"猗猗秋兰"一篇，而所谓"仙诗缓歌，雅有新声"，萧涤非先生认为即指此曲《同声歌》，"以篇中有天老素女之言也。"③ 我认为，萧涤非先生说得有道理。汉代曾流行房中仙术，此诗素女四句与此有关。据《汉书·艺文志》：房中八家，百八十六篇。有《容成阴道》二十六卷、《天老杂子阴道》二十五卷、《黄帝三王养阳方》二十卷等。《玉房秘决》："黄帝问素女、玄女、采女阴阳之事，皆黄帝养阳方遗说也。"又据《后汉书·方术列传》：冷寿光行容成公御妇人法，甘始、东郭延年、封君达三人，皆方士也，率能行容成公御妇人之术。考《后汉书·张衡列传》，张衡对阴阳之学、神仙方术颇有研究，其《思玄赋》一首中亦有游仙求女的描写："天地絪緼，百卉含花。鸣鹤交颈，雎鸠相和。处子怀春，精魂回移。"由此可见，此诗所抒写，主要为男女之情，中间又杂以当时流行的男女房中仙术，抒写的是他的世俗情怀，正表现了张衡这样的文人形象的另一面——和比较严肃的正统文人相对立的世俗文人一面。它说明，作为东汉社会的文人士子，其思想感情是复杂的，其艺术表现也是多方面的，甚至象张衡这样的著名文人也不例外。另一方面它还说明，东汉时代的文人士子，在利用不同的文体进行艺术创作时，其创作态度和情感投入也是不一样的。用班固的话说，汉大赋属于"古诗之流"，因而他们在进行大赋创作时的态度和情感很严肃，"或以抒下情而通讽

① 郭茂倩编《乐府诗集》，第76卷，第810页，上海，上海古籍出版社，1998。

② 王利器《文心雕龙校证》，第34页，上海，上海古籍出版社，1980。

③ 萧涤非《汉魏六朝乐府文学史》，第107页，北京，人民文学出版社，1984。

喻，或以宣上德而尽忠孝，雍容揄扬，著于后嗣，抑亦雅颂之亚也。”而乐府诗则属于“感于哀乐，缘事而发”的艺术，因而他们在乐府诗创作中便可以坦露自己的世俗情怀，向人们展示作为世俗的自我。张衡这首《同声歌》的创作恰恰是东汉文人世俗心态的尽情表露，因而在东汉乐府诗中不但自立一体，而且在后世文人中也产生了很大反响，其后徐干的《室思》、陶潜的《闲情赋》等作品在思想情趣和艺术表现上都深受它的影响。

在东汉文人乐府诗中，傅毅的《冉冉孤生竹》和蔡邕的《饮马长城窟行》两首诗也应该引起我们的注意。关于这两首诗的作者问题，古来就有不同的说法。其中《冉冉孤生竹》一首，在《文选》中列入《古诗十九首》，在《玉台新咏》被列入无名氏《古诗》八首中，但是刘勰在《文心雕龙·明诗》中却非常肯定地说是傅毅所作。傅毅在章帝时曾为兰台令史，与班固、贾逵共典校书，又做过大将军窦宪司马，以文雅显于朝廷，曾著诗赋等二十八篇，现存《迪志诗》一首、《舞赋》一篇、《七激》一篇，还有一些赋的残篇。其《舞赋》写得文采飞扬，颇为生动。从傅毅所处的时代和他的文学素养看，我认为他有创作《冉冉孤生竹》这样诗篇的可能，刘勰所说必有根据。按刘勰在《文心雕龙·明诗》中说：“汉初四言，韦孟首唱，匡谏之义，继轨周人。……而辞人遗翰，莫见五言，所以李陵班婕妤见疑于后代也。按《召南·行露》，始肇半章；孺子《沧浪》，亦有全曲；《暇豫》优歌，远见春秋；《邪径》童谣，近在成世：阅时取证，则五言久矣。又古诗佳丽，或称枚叔，其《孤竹》一篇，则傅毅之词。比采而推，两汉之作乎？观其结体散文，直而不野，婉转附物，怊怅切情，实五言之冠冕也。”[①] 仔细推敲刘勰上面这段话会发现，刘勰虽然对传说中的李陵、班婕妤的诗没有做出明确肯定，但是他认为五言诗的由来久远，时人所说的“古诗”应该为两汉之作，在这里他特别提到了傅毅的《孤竹》一篇，并把它与张衡的《怨篇》等说的同样肯定，我们是不能忽视他的这一说法的。蔡邕的《饮马长城窟行》在《文选》中作“古辞”，《玉台新咏》题为蔡邕作，《蔡中郎集》也收入此诗，或者可信。据《后汉书·蔡邕列传》，灵帝光和元年（公元178年），蔡邕因为上奏章获罪，与家属徙置朔方，居五原安阳县，明年赦还。此诗所作，或在

① 王利器《文心雕龙校证》，第34－35页，上海，上海古籍出版社，1980。

其时。诗以古乐歌《饮马长城窟行》为题，其“青青河畔草”和“客从远方来”等句，又有拟《古诗十九首》痕迹，但切合题意，也与蔡邕当时处境相合，所以我认为把此诗定为蔡邕作更合适些。

这两首诗之所以引起我们特别的注意，是因为它在思想情调和艺术风格上与以《古诗十九首》为代表的汉代文人五言诗的一致性。关于汉代文人五言诗，本人有专文讨论，此处所要指出的是，汉代文人五言诗和汉乐府之间本有密切的关系。刘勰《文心雕龙·乐府》中就说：“乐辞曰诗，诗声曰歌。”朱乾在《乐府正义》中也说：“《古诗十九首》皆乐府也。”宋人郑樵在《通志·乐略》中就诗与乐的关系更有详细的说明。汉代文人五言诗乃是从乐府中流变而来又蔚为大国、别开生面。明确这一点，实在是认识和研究汉诗中的一大关键。

四、辛延年与宋子侯的乐府歌诗

再说辛延年的《羽林郎》和宋子侯的《董娇娆》。

二者都列在《乐府诗集》的“杂曲歌辞”之中，两首诗作者的身世均不详。其中辛延年的《羽林郎》是一首叙事诗，说的是西汉时代霍光家奴冯子都仗势欺侮酒家胡女之事。清人冯班《钝吟杂录·古今乐府论》曰：“古诗皆乐也……盖汉人歌谣，后乐工采以人乐府，其词多歌当时事，如《上留田》、《霍家奴》、《罗敷行》之类是也。”① 按《汉书·霍光传》：“百官以下，但事冯子都、王子方等。”服虔注：“皆光奴。”② “羽林郎”，大概是指冯子都所居官职。按冯班的说法，这首诗似应看作西汉时诗。又据清人傅青主《东西汉书姓名韵》记载，西汉人名延年者甚多，如田延年、杜延年、张延年、李延年等，其中叫刘延年的王子侯就有八人，而东汉只有东郭延年一人。据此台湾学者方祖燊推测辛延年也可能是西汉人。③ 而朱乾《乐府正义》则曰：“案：后汉和帝永元元年，以窦宪为大将军，窦氏兄弟骄纵，而执金吾景尤甚，奴客、缇骑强夺财货，篡取罪人妻，略妇女，商贾闭塞，如避寇

① 冯班《钝吟杂录》，王夫之《清诗话》，第37－38页，上海，上海古籍出版社，1978年9月新1版。

② 班固《汉书》，第68卷，第2954页，北京，中华书局，1962。

③ 方祖燊《汉诗研究》，第71页，台湾，台北正中书局，1967。

仇，此诗疑为窦景而作，盖托往事以讽今也。"[1] 萧涤非先生同意朱乾的说法。我认为，从诗篇的创作风格来看，此诗和东汉乐府中的其它叙事诗相近，放在东汉时代也许更好些，它表明文人参与乐府叙事诗的创作已经达到了相当高的水平。

同为身世不明的文人之作，宋子侯的《董娇娆》则表现了另一种不同的风格。此诗兼咏物、叙事、抒情于一体，其主旨是借路旁的桃李之花易被摧残，喻女子易被男子玩弄后遗弃而毁灭了美好的青春年华：

> 洛阳城东路，桃李生路旁。花花自相对，叶叶自相当。春风东北起，花叶正低昂。不知谁家子，提笼行采桑。纤手折其枝，花落何飘飏。请谢彼姝子，"何为见损伤?""高秋八九月，白露变为霜。终年会飘堕，安得久馨香?""秋时自零落，春月复芬芳。何如盛年去，欢爱永相忘?"吾欲竟此曲，此曲愁人肠。归来酌美酒，挟瑟上高堂。

全诗可分为三个层次，第一层描写花之美和采花者折枝毁花；第二层以拟人的口气写花与折花者的对话；第三层是作者的抒情。诗的语言朴素简练但是却描摹生动，对话明晓却韵味深长，接尾抒情忧怨感人，是汉乐府诗中一篇极为优秀的作品。

辛延年的《羽林郎》和宋子侯的《董娇娆》均是汉乐府中的名作。因为这两首诗有幸留下了作者的名字，所以一般把它称之为乐府中的文人诗。但是我们知道，在汉乐府的那些无名氏之作中，有和这两首诗是相近的，如《陌上桑》的故事情节，诗中对罗敷服饰的描写，都和《羽林郎》相似。而《董娇娆》一诗的结尾则颇类汉代歌舞艺人即席说唱时的口气，如《艳歌何尝行》、《白头吟》的结尾和《古诗·四座且莫喧》的开头。所以有的人把这两首诗看成是文人对乐府诗的拟作，[2] 这话自然颇有道理，符合我们一向的认识习惯——历代文人都是在向民间学习中才逐渐提高了自己的艺术水平的。但是我们也不妨反过来做些思考：既然象《羽林郎》、《董娇娆》这样的作品出于文人之

① 转引自黄节《汉魏乐府风笺》，第 174 页，北京，人民文学出版社，1958。

② 杨生枝《乐府诗史》，第 113 - 114 页，西宁，青海人民出版社，1985。

手，那么，现存乐府中类似这两首诗的无名氏之作，如《陌上桑》、《白头吟》等，是否也有文人创作的可能性呢？我认为，这种可能性是存在的。现存的乐府诗有很多不但具有相当高的艺术水平，而且还表现出相当高的文化素养。它说明，在汉代乐府歌诗的创作队伍中，肯定有一批专业造诣相当高的歌舞艺人，也一定有一些无名氏的文人参与其间，是他们共同创造了这些艺术品。如下面这首诗：

> 君子防未然，不处嫌疑间。瓜田不纳履，李下不正冠。嫂叔不亲授，长幼不比肩。劳谦得其柄，和光甚独难。周公下白屋，吐哺不及餐。一沐三握发，后世称圣贤。①

这首诗具有明显的文人口气。《艺文类聚》卷四十一题为陈思王曹植作，此说虽然不一定可靠，但是它却说明，汉乐府中的这类诗作，肯定是与文人们有关系的。

五、部分无名氏汉乐府抒情歌诗作者推测

以上，我以几个实证为例分析了汉代文人世俗乐府歌诗情况。虽然这样有主名的文人乐府诗在汉代留下来的不多，但是却足以看出一些问题。它告诉我们一个重要的事实，即在汉乐府歌诗的艺术创作中，文人们在其中起了重要的作用。他们并不是这一歌诗艺术创作活动的局外人、旁观者，而是直接参与者。正因为文人们参与其间，所以才使得相当多的汉乐府诗中充满了文人的气息，特别是汉乐府诗中的那些抒情之作，值得我们从文人参与的角度重新进行认真的思考。

仔细分析汉乐府歌诗的抒情主题，可以把它分成四种类型：一曰人生无常，二曰及时行乐，三曰游子思乡，四曰求仙饮酒。这四大主题，似乎都与我们传统中所说的普通下层百姓“饥者歌其食，劳者歌其事”的民歌民谣有一定的距离，而与汉代文人的生活及其心态相对更近。为了说明这一问题，我们不妨再以几首诗为例作简单分析。

先说《满歌行》，这是汉乐府歌诗中表现人生无常思想的代表作。

---

① 郭茂倩编《乐府诗集》，第32卷，第374页，上海，上海古籍出版社，1998。

从诗中的抒情口吻看，主人公可能是个有一定地位的官吏。在追逐名利的角斗场上，一开始他曾获得了成功。但是“为乐未几时，遭时崄巇，逢此百罹”，“零丁荼毒，愁苦难为”。可以想见，正当他洋洋自得之时，无端的灾祸又降到他身上。而这首诗中所描写的情况，显然不能发生在汉代普通之家，而只能出现在官僚阶层。因为诗中的后面有主人公关于“逊位躬耕”的自白，我们可以明显地看出他的官僚身份。两汉时代争名逐利的官场，本来就如走马灯似的你上我下。特别是自东汉和帝时起，皇帝大权旁落，外戚宦官轮流掌权，一人失势，大批徒党遭殃，一人得势，另一批徒党又起，这期间的血腥政治倾轧，历史上不乏记录。可以想见，诗中主人公当初得意之时，也是别人下台之日，这是可以同理推知的。所不同的是，这首抒情诗的主人公在经过这样的政治波折之后，终于对现实产生了绝望的认识。所以，这诗中的主人公在“忧来填心”之时，便想退出这争名逐利的官场。“惟念古人逊位躬耕”，要到田园隐居，要“安贫乐道，师彼庄周”。

政治权力的倾轧随之而来的就是好坏颠倒，是非混淆，坏人当权，好人遭殃，《折杨柳行》就表现了一位正直之士对这种不良现象的愤慨。诗中连续使用了九个典故。前四个典故都说明君王不用忠臣、信任馋佞的恶果：最终不但忠臣遭殃，国家也跟着破灭。“来喜杀龙逢，桀放于鸣条。祖伊言不用，纣头悬白旄。指鹿用为马，胡亥以丧躯。夫差临命绝，乃云负子胥。”中间两个典故则说贪利亡国，“戎王纳女乐，以亡其由余，璧马祸及虢，二国俱为墟。”最后三个典故说谗言与昏昧使好人遭殃、有识之士退隐，“三夫成市虎，慈母投机杼，卞和之刖足，接舆归草庐。”可以肯定，这首诗是用咏史的形式来讽刺现实，对东汉的黑暗政治进行了严厉批判。

以上两诗所表现的人生无常思想和诗中所写的人与事，显然更符合汉代官僚文人的身份。

现存汉乐府抒情诗中第二类主题是游子思乡。最典型的是《古八变歌》，其诗曰：“北风初秋至，吹我章华台。浮云多暮色，似从崦嵫来。枯桑鸣中林，纬络响空阶。翩翩飞蓬征，怆怆游子怀。故乡不可见，长望始此回。”按此诗见于《选诗拾遗》，又见于《古诗类苑》和《古诗纪》，《太平御览》二十五引台、来二韵。郑文评此诗说：“此游子因秋思乡之诗。首尾散行而中间属对，词彩可观而音调谐协，甚似

文人手笔。"[1] 其实，此诗不仅从文笔上看似文人之作，从诗中所写内容来讲也以文人所作为宜。同样的诗篇还有《古歌》（秋风萧萧愁杀人）、《悲歌》（悲歌可以当泣）、《伤歌行》（昭昭素明月）等诗。这些诗中的主题都是游子思乡，从文气上来看都似文人所作。如果把它们与《古诗十九首》和传说中的"李陵诗"相比较的话，就更能看出它们之间的相似性。因此，我们把这些诗看成是文人士子的游子伤怀，也可能更合乎情理。

汉乐府抒情诗中的另一类主题是游仙，它和文人的生活与心态的关联更为紧密。渴望成仙本是秦汉以来人的重要文化心态之一，秦皇、汉武都曾经表现出强烈的渴望。特别是汉武帝，在他所作的《天马歌》和《日出入》两诗中表现得极为明显。求仙本属于人渴望长生不老的一种妄想，秦皇汉武迷信神仙家之言，派人各处求神药与不死之方，后来都失败了。有些方术之士的骗局也被揭穿。但是，这种风气，虽然在汉成帝时有所制止，以后仍延续不衰。[2] 不过，从历史记载看，东汉求仙与西汉求仙是大不相同的。西汉求仙重在寻找仙人之迹，不死之药，神仙多住在虚无缥缈的海外三神山上，凡人难以见到。如《汉书·郊祀志》："公孙卿持节奉先行侯名山，至东莱，言夜见大人，长数丈，就之则不见，见其迹甚大，类禽兽云。群臣有言见一老父牵狗，言吾欲见钜公。已忽不见。"[3] 又曰："安期生仙者，通蓬莱中，合则见人，不合则隐。"[4] 到了东汉，随着海外仙山神话的破产，仙人的居住地也有了变化，大都转移到五岳，尤其是泰山、嵩山与华山之上，仙人也不象西汉那样"类禽兽"，"其迹甚大"等荒诞不经，而是增加了和世人相近的影子，王子乔在人间变为叶令的故事就是很好的说明，在社会上，甚至出现了许多自称神仙、身怀异术的方士，如冷寿光、唐虞、鲁女生等（见《后汉书·方术列传》）。实际上，这已经是东汉思想变化后形成的新产物，已经不同于西汉统治者追求的长生之术，而是从儒家思想到道教迷信的转化，内中包含着东汉社会一般文人士子的思想意识变化。他们把个人的理想，不是寄予现实，而是寄予仙人之术，希望在人生无常的世界中获得个人生命的永恒延续。"发白复

① 郑文《汉诗选笺》，第59页，上海，上海古籍出版社，1986。
② 据《汉书·郊祀志》记载，成帝罢淫祀，王莽时竟又达1700所之多。
③ 班固《汉书》，第25卷上，第1235页，北京，中华书局，1962。
④ 班固《汉书》，第25卷上，第1217页，北京，中华书局，1962。

更黑，延年寿命长”。但是，求仙本身也不过是一种麻醉自己的方法。正象《善哉行》中所说的：“亲交在门，饥不及餐。欢日尚少，戚日苦多，何以忘忧，弹筝酒歌。淮南八公，要道不烦，参驾六龙，游戏云端。”既然社会现实是人事“苦多”，而又无法解脱，那就只有在想象中象王子乔那样摆脱人世的羁绊，“参驾白鹿云中遨”了。所以我们看到，东汉游仙诗中，有许多都包含着很深的寄托，除了《善哉行》之外，如《步出夏门行》开首就说“邪径过空庐，好人常独居，卒得神仙道，上与天相扶。”西汉成帝时童谣有“邪径败良田，谗口乱善人”之语。这首诗的头两句显然由此脱化而出。以“邪径过空庐”来暗指坏人当道，“好人”则失志于世，把求仙作为一种寄托。但是，既然现实中有无法解脱之苦，求仙也不能使人忘却。正如《杂舞歌辞·淮南王》所云：“我欲渡河河无梁，愿化双黄鹄还故乡。还故乡，人故里，徘徊故乡苦身不已。繁舞寄声无不泰，徘徊桑梓游天外。”由此可以看出，汉乐府中的大多数游仙诗，不过是当时的官僚文人抒写自己在现实社会中产生的个人优虑的不忘情与幻想高蹈遁世之间的矛盾冲突罢了。而这一类诗篇，自然应该出自于那些文人之手。

汉乐府抒情诗中还有些表达及时行乐思想的。这类诗篇，同样出自文人之手。典型的是《西门行》：

> 出西门，步念之。今日不作乐，当待何时？逮为乐，逮为乐，当及时。何能愁怫郁，当复待来兹。酿美酒，炙肥牛，请呼心所欢，可用解忧愁。人生不满百，常怀千岁忧。昼短苦夜长，何不秉烛游。游行去去如云除，弊车羸马为自储。

此诗的抒情主人公自称“人生不满百，常怀千岁忧”，但是从诗中看来，他所忧的并不是缺衣少食。也许他并不属于那些达官显宦，有很高的社会地位；也许他也不是家藏万贯的富豪，可以尽情地挥霍钱财。可是他有自储的“弊车羸马”，还可以“酿美酒，炙肥牛”，还有闲情逸志来秉烛夜游。显然，这个自称有着“千岁忧”的抒情主人公当属于多愁善感的文人士大夫之流，他或者愁自己的仕途不甚通达，或者愁官场上的各种倾轧。这让我们想起《古诗十九首》中的同类主题的诗歌，它们当属于同一个作者群的作品。

六、汉代文人乐府歌诗的存在及其意义

以上我从几个方面探讨了汉代文人参与乐府歌诗创作活动的情况。这些人和他们的歌诗创作活动，有的在历史文献中有相关记述，如杨恽的《拊缶歌》、马援的《武溪深行》、张衡的《同声歌》、蔡邕的《饮马长城窟行》等；有的作者的生平事迹虽不可考，可是在诗篇中留下了他们的名字，如辛延年的《羽林郎》、宋子侯的《董娇娆》；还有些无名氏的诗篇虽然不能考知其作者的生平事迹，但是我们可以从诗篇内容中大体推测他们的文人身份。这些诗篇合在一起，在现存的汉乐府世俗抒情诗中已经占了一定的比重。他们的存在，向我们昭示了三个方面的意义：

第一，在以往的文学史中，一般在说到汉乐府歌诗的时候，人们往往用一个新的名词来代替，那就是"汉乐府民歌"。而民歌这一概念在二十世纪以来是有着特殊的政治意义的，它重在突出这些诗歌的作者身份属性，强调这些诗歌与传统的文人诗歌、与庙堂之作的区别，同时也是为了说明"人民群众的伟大的创造力"。但是通过上面的考察却说明：现存的汉乐府歌诗中有相当大的一部分并不是"民歌"，而是汉代文人的创作，它所表达的也是汉代文人的思想。所以，用"汉乐府民歌"这样的概念来代替古人的"汉乐府歌诗"的说法是没有根据的，是不符合历史事实的，是以偏概全的。我们应该尊重历史，重视文人在汉乐府歌诗创作中所起的重要作用。

第二，在以往的中国文学史研究中，学者们一直认为汉代文人的写作以赋为主，而他们所作的赋或者是如司马相如、扬雄、班固、张衡等人所作的体物颂美之作，或者是代屈原而立言的缺少真情实感的骚体赋。不错，汉代文人的确是以赋为写作主体的。但是我们要注意的是，汉代文人也并不都是缺少情感的腐儒，他们同样有很丰富的内心世界，他们并没有放弃抒情诗的写作，同样可以写出那些"感于哀乐，缘事而发"的抒情诗，同样可以参与世俗乐府的歌唱。他们一直是汉代世俗乐府歌诗艺术创作的积极参与者和文人乐府诗的开创者。正是这些世俗的抒情乐府诗，表现了汉代文人思想情感的另一个重要方面。如果我们不了解这个方面，我们对汉代文人的情感世界的认识就是不全面的，对他们的文学创作的认识也是不全面的。

第三，在以往的中国文学史研究中，学者们大都比较关注汉末建安以后的文人诗歌写作，认为从此时开始，文人们才大力参与乐府诗的写作，这也是不准确的。其实，如果没有汉代文人在乐府歌诗艺术创作中的积极参与，就不会出现建安以后文人乐府诗大兴的时期。仔细推究起来，建安时期写作乐府歌诗最多的是三曹父子，而三曹父子恰恰不同于一般文人，因为他们是以帝王这种特殊身份参与乐府诗写作的。之所以会有这种情况，除了三曹父子个人的爱好之外，另外还因为他们继承了汉代乐府诗艺术创作的两个传统，第一是从汉武帝以来形成的帝王们大都喜好乐府歌诗的传统，① 第二是汉代文人在参与乐府歌诗艺术创作过程中所形成的世俗抒情诗传统。因为有了这两个传统的合流，才有了建安以后三曹父子的大量创作和文人乐府歌诗的大发展。

作者简介：赵敏俐，男，1954 年生，内蒙赤峰人，1988 年于东北师范大学获文学博士学位。现任首都师范大学中国诗歌研究中心主任，教授，博士生导师。主要研究方向为先秦两汉文学、中国古代诗歌、中国古代文化。出版学术专著《两汉诗歌研究》、《文学传统与中国文化》、《汉代诗歌史论》、《周汉诗歌综论》等，并在《中国社会科学》、《文学遗产》、《文艺研究》等刊物上发表论文数十篇。主持并完成了与乐府学相关的课题有国家社科基金项目“中国古代歌诗研究”、教育部重点项目“汉魏六朝唐乐府制度与乐府诗关系研究”。目前正在主持国家社会科学基金重点项目“中国诗歌通史”的研究工作。

---

① 此处可参考拙文：《汉代社会歌舞娱乐盛况及从艺人员构成情况的文献考察》，载《中国诗歌研究》第一辑，北京，中华书局，2002。

歌诗表演与汉、魏相和歌辞艺术新探

◇王传飞

(大连，大连舰艇学院，116001)

摘　要　汉、魏相和歌辞主要用于合乐演唱以满足娱乐消费需要，是乐府相和歌演唱艺术的歌诗文本。其歌诗演唱的性质与功能，决定了相和歌辞独特的艺术构成；其语言形式与叙事特色也深受相和歌表演艺术的影响。将相和歌辞还原为歌诗文本的“身份”，可以让我们更多地从音乐表演、娱乐消费和“舞台”效果的角度去理解它的艺术特征，从而获得比从“徒诗”角度的理解更加丰富多彩而又别开生面的艺术享受。而相和歌辞理解的歌诗艺术视野，也启示我们对中国古代的其他歌诗艺术进行新的思考和研究。

关键词　歌诗演唱，相和歌，相和歌辞艺术

《宋书·乐志》云：“相和，汉旧歌也。丝竹更相和，执节者歌。”[①] 汉乐府相和歌艺术兴起于汉代，是在战国秦汉以来俗乐“新声”蓬勃发展的基础上，适应汉人新的音乐文化消费需求，吸收了大众音乐生活中源远流长的相和唱奏方式，融合汉代繁荣的世俗歌咏与发达的丝竹之乐而生长、成熟起来的，在汉、魏以来宫廷乐奏表演为主的歌诗生产实践中，乐府相和歌艺术不断地发展、丰富，形成了包括相和曲、清商三调曲、大曲等在内的多种歌诗演唱形式和类别，尤以综合歌、乐、舞为一体的大型歌诗表演形式“大曲”艺术为标志。相和歌辞在性质上初为各类乐府相和歌演唱艺术的歌诗文本，是乐府相和歌艺术整体的有机组成部分（文字部分），它不光具有文学属性，还具有音乐与表演属性。其独特的艺术个性深受音乐和表演的影响，与一般的文人徒诗属于不同的艺术创造系统。汉、魏时期的相和歌辞制作主要就是用于合乐演唱、满足娱乐消费需要的。从沈约在《宋书·乐志》中对相和歌的描述，到《乐府诗集》所引张永、王僧虔二《技录》

① 《宋书》，第21卷，第603页，北京，中华书局，1974。

对宫廷乐奏相和歌的记载，再到释智匠《古今乐录》对诸调曲及大曲表演体制、表演组织的说明，直至郭茂倩《乐府诗集》对部分魏、晋乐奏辞的标注，相和歌辞用于歌场演唱的歌诗性质非常明确。其娱乐表演的职能，从现存某些乐奏相和歌辞中的歌场套语，如“今日相对乐，延年万岁期”、“我欲竟此曲，此曲悲且长。今日乐相乐，别后莫相忘”之类，可以得到更直观的证明。作为乐府相和歌表演艺术文本的相和歌辞在汉乐府古题歌诗中占有突出的地位。它不光是汉代世俗乐府歌诗的主体和代表，是汉人世俗音乐生活中“娱心意、悦耳目的最美妙的乐歌”,① 也是曹魏时期乐府俗乐歌诗的主体构成，对于曹操、曹丕、曹叡“三祖”来说，相和歌辞的意义尤显重要。据逯钦立《全魏诗》，曹操存诗包括残篇计 21 首，全为乐府歌诗，其中除《谣俗辞》、《有南篇》残句外，其他 19 首皆为相和歌辞。② 曹丕乐府歌诗 25 首，全为相和歌辞。③ 明帝曹叡乐府歌诗 18 首，除《种瓜篇》、《堂上行》、《清调歌》、不明曲调《乐府诗》等四首外，其他 14 首皆为相和歌辞，可见三祖存世乐府辞作主要就是相和歌辞。可以毫不夸张地说，如果不计相和歌辞，曹操在诗歌史上将几乎没有任何地位；曹丕、曹叡父子的乐府诗成绩也将几乎为零。而曹植现存乐府诗 60 来首，相和歌辞近半，其余自创题乐府诗和杂曲歌辞也多受相和歌辞影响，或与相和歌辞风格近似。相和歌辞也是中古时期文人拟作乐府古题最突出的一类，在《乐府诗集》各类乐府歌诗中，相和歌辞所占比重最大，对中古文人诗产生了较大影响。因此，有必要将相和歌辞当作独立的歌诗研究对象，选择适合其自身性质特点的角度作个性化的艺术研究。

检讨以往的相和歌辞艺术研究，存在的主要问题有两个：一是对相和歌辞作为独立研究对象的认识不足，重视不够，大多数学者仍将

---

① 王运熙《说黄门鼓吹乐》，见王运熙《乐府诗述论》，第 213 页，上海，上海古籍出版社，1998。

② 其《董卓歌辞》“德行不亏缺”一首，斥袁绍，无与于董卓。逯钦立《全魏诗》云：“卓者，盖逃或桃之误字。”相和歌有《董逃》或做《董桃》。

③ 其《钓竿行》、《临高台行》二首，与汉鼓吹铙歌曲题《钓竿》《临高台》同而多“行”字，《乐府诗集》著此二词于汉铙歌曲辞下。然而王僧虔《技录》云瑟调曲有《钓竿行》、《临高台行》，是《钓竿》《临高台》亦为相和歌曲题。曹丕乐府歌诗中，除此二首外，皆为相和歌辞，并不见别的铙歌曲辞，我们有理由怀疑此二首即为瑟调曲《钓竿行》《临高台行》歌辞。

现存相和古辞归入所谓的汉乐府“民歌”这一大范畴下作共性式的研究，对于曹魏相和歌辞，也总是合于魏乐府或魏诗一起讨论，直接以相和歌辞为独立研究对象进行个性化研究的还极少。二是对汉、魏相和歌辞主要用作歌诗表演文本的性质及职能认识不清晰，把握不准确，因而常常忽略了其与一般文人徒诗的性质差别，而多用研究徒诗的方法和话语模式，从一般文学、文字反映论的角度分析其语言艺术形式和思想内容等。这当然也是可以的，甚至也能做出有一定深度的分析，但显然并没有抓住相和歌辞的本质属性，对于相和歌辞的歌诗艺术特性、艺术生成，难以得到更切近的、较合原生态的理解与解释。而另一方面，有关相和歌的音乐属性研究，又多着眼于音乐学方面的考察，比如音乐概念、音乐组织方面的理解等，而鲜能与相和歌辞的歌诗艺术个性及其成因结合起来思考与讨论。本文主要立足于汉、魏相和歌辞歌诗表演的性质与职能，从歌诗演唱与消费的角度，拟就音乐、表演符号与相和歌辞艺术特质、相和唱奏方式与歌辞语言复叠现象、歌诗表演与相和歌辞叙事特色等问题，作一些新的探讨。

一、音乐、表演符号与相和歌辞艺术特质

就像后世戏曲表演的文字脚本即剧本一样，相和歌场上表演的性质也要求歌诗文本具有适应“舞台”演唱的特点。汉魏乐奏相和歌辞中遗留的音乐与表演标志“符号”，诸如曲题中的音乐性征，曲首曲尾歌场套语的运用，解、艳、趋、乱及复叠唱法“‖”的标注等，就是这一历史真实的产物。它们在文人徒诗的解读模式中也许是无意义的，但在歌诗艺术视野中，这些符号具有提示读者恢复相和歌辞艺术原生态的重要作用。然而人们在探讨相和歌辞艺术性的时候，却总是不自觉地将其从相和歌辞的文本整体中割离开来，忽视其现实的存在，而只关注唱辞部分的文字，这显然是不妥当的。从相和歌辞作为相和歌表演艺术文本的性质出发，这些“符号”并不是外在于相和歌辞的无关紧要成分，而是与相和歌辞一体化的存在，已成为相和歌辞独特文体特征的重要标志。一方面，它们所表征的音乐表演属性给相和歌辞艺术带来了深刻的影响；另一方面，对于人们准确而深入地理解相和歌辞也具有重要意义。

（一）相和曲题与相和歌辞音乐、情感特征

相和歌曲题一般是歌曲初创时留下的，往往概括了该曲的初辞内容和音乐演唱属性。后来依旧题制新辞或拿新辞合旧曲的时候，新歌辞内容跟旧曲题可能就会不相合、不统一，而另有一个表示歌辞内容的题目；但曲题仍然表示新歌辞在音乐属性和演唱特点上与初辞的某种延续性和一贯性，比如《雁门太守行》“洛阳令”就是以旧曲《雁门太守行》的音乐体制演唱新辞“洛阳令”的内容。这从《宋书·乐志》对许多汉、魏乐奏辞的著录中可有充分的了解。

相和古题的形式多样化。常见的是以原创古辞的首句数字为题，除“相和曲”一类外，吟叹曲、四弦曲、诸调曲等又多加上表示音乐性质的“吟”“叹”“弦”“行”等字眼，显示出各类相和歌辞不同的音乐特点。此外，也有以地名为题者如《陇西行》，以乐器为题者如《箜篌引》，以歌辞内容关键词为题者如《白头吟行》，以乐曲性质为题者如《大雅吟》等等。又有《东门行》《西门行》《东西门行》《却东西门行》《顺东西门行》一组曲题，大概其歌辞在音乐表演方面是有联系的，今天已难知其详。另外还有一类较典型的“歌行”题目，如《长歌行》、《短歌行》、《艳歌行》、《放歌行》、《伤歌行》、《怨歌行》、《燕歌行》、《满歌行》，都带有“歌行”二字，曲题中的关键字或表示音乐特点如“长”“短”“艳”，或表示情感倾向如“伤”“怨”“放”“满”（通“懑”），限于文献，也已无法确晓其由来。它们可能源于世俗歌咏中的常见熟调，曲调旋律、音乐风格或情感倾向相对稳定因袭，易于随时编词哼唱，后为乐府采入，加工成诸调“行”曲。

有些相和曲题的生成是音乐上予以适度变换的结果。上面提到的《东西门行》《却东西门行》《顺东西门行》之类可能就是这样。又如《长歌行》、《短歌行》，《文选》李善注称“行声有长短”。在音乐学上，“可以通过变奏的手法，把旋律或节奏加以变化，使音乐的色彩和情绪产生变异……缓慢的曲调是悠扬缠绵的，但当把节奏紧缩为复拍子时，悠扬缠绵的情调立时变得焦急紧迫了。”① 从古人有关歌咏中略可见出《短歌行》、《长歌行》因此而形成的曲辞风格差异，比如：“短歌微吟不能长”（曹丕《艳歌行》），“置酒高堂，悲歌临觞”“短歌可咏，长夜无荒”（陆机《短歌行》），“短歌行，无乐声”（王建《短歌

① 朱道忠《音乐与古诗词之审美比较》，《星海音乐学院学报》，1996，第4期。

行》)，“为君举酒歌短歌。歌声苦，词亦苦。”“从古无奈何，短歌听一曲”（白居易《短歌行》），“长歌破衣襟，短歌断白发”（李贺《长歌续短歌》），“长歌正激烈”（古诗），“迨及岁未暮，长歌乘我闲”（陆机《长歌行》），“幸赊道念戚，且取长歌欢”（谢灵运《长歌行》），“幽篇且未调，无使长歌倦”（沈约《长歌行》），“人生须达命，有酒且长歌”（王昌龄《长歌行》）等。结合具体的歌辞比较，二题都常用来咏叹生命易逝的内涵，但《长歌行》似乎常因此而趋欢，而《短歌行》则往往多忧患之情。

虽然今天已失去了相和歌的曲谱音律，无法复原演唱，但相和曲题中的音乐标记和相关信息，对我们了解相和歌辞的音乐特性和歌辞的情感内涵仍有一定的引导、提示作用。

（二）解、艳、趋、乱与相和歌辞艺术构成

有关相和诸调曲中的分“解”和大曲表演体制中的“艳”、“趋”、“乱”，音乐史学界有过较多的探讨，但一般仅着眼于音乐概念的解读和它们在相和歌艺术中的音乐学意义，至于解、艳、趋、乱对于相和歌辞文体及文辞艺术的意义和影响，却少有探讨与揭示。本文认为，解、艳、趋、乱在相和歌艺术中不光具有音乐学的意义，同时也是相和歌辞作为乐府歌诗的重要文体构成和文体特征。不仅于此，这些歌诗表演符号及其所表征的音乐属性、演唱体制，也给相和歌辞艺术特点带来了重要的影响。把解、艳、趋、乱的音乐表演属性与相和歌辞艺术联系起来，进而探究相和歌辞的独特艺术构成，是本文关注的重点，也是与单纯的音乐学研究不同的地方。

1. 艳、趋、乱的演唱体制对大曲歌辞文本的影响

《乐府诗集·相和歌辞》“总叙”云：“大曲又有艳、有趋、有乱……艳在趋之前，趋与乱在曲之后，亦犹吴声、西曲前有和，后有送也。”① 艳、趋、乱是大曲表演时在正曲前或后添加的唱奏单元。有些艳和趋、乱无词，纯为器乐、舞蹈表演，如瑟调《艳歌罗敷行》古辞“日出东南隅”篇，与相和曲《陌上桑》“日出东南隅”歌辞同，以大曲形式演出时多了“艳”和“趋”，《宋书·乐志》所录歌辞仅有正曲

① 郭茂倩《乐府诗集》，第26卷，第309—310页，上海，上海古籍出版社，1998。

三解，无艳辞和趋辞，只在篇末标注“前有艳歌曲，后有趋”，学者多认为其艳、趋部分仅是器乐演奏，并无歌辞。而多数情况下艳或趋、乱皆有配辞，如《步出夏门行》魏武帝“碣石”篇，“云行雨步”至“心惆怅我东海”为艳辞；《艳歌何尝行》汉古辞“白鹄”篇，《宋书·乐志》注称：“‘念与’下为趋。”《棹歌行》魏明帝“王者布大化”篇，“‘将抗’下为趋”；《妇病行》、《孤儿行》古辞，皆于歌词中径以“乱曰”成文，不再另外标示，乱辞均在最后。凡此等等，为我们了解相和歌辞的整体构成及各部分歌辞在实际演唱中的地位，提供了直观的依据。一般地说，艳和趋、乱的添加使大曲的曲体得以延展，增加了大曲表演的容量，同时又把整个表演中的音乐歌舞划分成相对独立、自成风格的三大部分。

艳和趋、乱的增加对作为相和歌演唱文本的相和歌辞艺术有明显影响：

一是丰富了歌辞艺术内涵，增强了表现力。其中的艳有助于情感的铺垫与展开，如《步出夏门行》曹操“碣石”篇，从音乐表演上说艳是一段“序曲”，而其艳辞“临观异同，心意怀犹豫”云云，于下面的四章歌辞明显具有情绪上的铺垫、引发作用。趋、乱辞则时有情感上的归结、引申作用，如《满歌行》乐奏古辞“为乐”篇的趋辞；而对于故事性较强的歌诗表演，趋、乱辞则往往会配合正曲唱辞推动情节发展和情感的转折变化以至于高潮的实现，如《妇病行》、《孤儿行》的乱辞，这方面的意义就较突出，因为“乱”的音乐往往是“众音毕至”，最为繁复的，其对应的歌辞部分也往往是情节或情感发展的高潮。

二是在整体结构上，艳、趋、乱的增加打破了分解制词带来的相对整齐对称章法而显得错落、曲折；同时，随着艳、趋或乱与正曲部分不同的音乐歌舞变化，相应的歌辞内容与演唱也会自然变化，由此带动观听者的心理情绪波动。“文似看山不喜平”，歌诗消费者的艺术心理也是如此。大曲形式中艳、趋、乱的增加，正是为了给歌诗艺术消费提供比诸调曲分解表演更加丰富多变的艺术享受。

三是艳、趋、乱与正曲部分在音乐表演上的相对独立，也给相和歌辞文本处理带来了灵活性。比如《步出夏门行》魏明帝“步出夏门”篇的“趋”辞，就截取其父《丹霞蔽日行》辞、其祖《短歌行》辞有关文句而成。又如瑟调曲《艳歌何尝行》古辞“飞来双白鹄”篇，从“飞来双白鹄”到“泪下不自知”本四解四段歌辞，写一对白鹄雌病雄

不能负之而去，虽然相识、相知不久，却要忧伤地生别离。到以大曲形式演唱的时候，就添加了艳和趋，只是艳无辞而趋有辞：

> 飞来双白鹄，乃从西北来。十十五五，罗列成行。（一解）妻卒被病，行不能相随。五里一反顾，六里一裴回。（二解）吾欲衔汝去，口噤不能开。吾欲负汝去，毛羽何摧颓。（三解）乐哉新相知，忧来生别离。躇踌顾群侣，泪下不自知。（四解）念与君离别，气结不能言。各各重自爱，道远归还难。妾当守空房，闭门下重关。若生当相见，亡者会黄泉。今日乐相乐，延年万岁期。（“念与”下为趋曲，前有艳。）

“趋”辞显然本不属原来的瑟调曲“白鹄”篇，而是另歌一对人间夫妻的生别离。若从文人徒诗的标准来看，其前后内容联系稍嫌不紧凑，缺乏必要的承接、过度，好象各说各的，未免有点不合拍。然而从歌诗表演和现场观听的角度看却不会有这种感觉，因为歌唱时会有一定的表演成分，加上歌者声情暗示，听众容易明白歌诗形象的转化，而不必像文人诗那样需要一番较精心的启承转合组织，才能达到文辞及内容的顺畅易晓。而且自古以来，人们就有以动物情爱比人，或将人间情爱与动物情爱交织融合的世俗文化心理，所以这首大曲歌辞的演唱形式和歌辞结构，是符合世人的接受心理的。不仅于此，灵活的趋辞处理，更进一步提升了这首歌诗艺术的歌场表现力和演唱效果。先演唱一段双白鹄的生别离悲剧，再续唱一段人间夫妇的生别离悲剧，犹如一出简单的“二幕”歌剧，通过中间“换幕”式的改唱，歌诗艺术形象由曲辞的“双白鹄”转换到趋辞的“君”与“妾”。人、鸟虽异，其情一也。鸟的悲情与人的悲情前后呼应衬托，相得益彰，亦如歌乐表现上的彼此“相和”情形。这无疑丰富了歌诗演唱的情境，增强了艺术感染力，比单独演唱鸟或单独演唱人的生离别故事，更能激发场上听众的情感联想，带来更深刻的心灵感动。同时，鸟与人的悲剧前后唱和，也增加了歌诗演唱的趣味性。

2. 解的演唱体制对诸调曲辞文本的影响

相对于艳、趋、乱，分解的现象在相和歌诸调曲中更常见，《宋书·乐志》与《乐府诗集·相和歌辞》皆有所标注。据杨荫浏研究，解是在一段歌诗演唱之后的纯器乐演奏段落或伴有舞蹈的器乐段落，一

解为第一次奏乐，二解为第二次奏乐，余类推。[①] 解的插入，比较平均地将歌诗艺术整体分成数个表演段落，并且使乐舞、歌声有各自独立表现的机会，实现了歌声与丝竹乐舞前后更相唱和的表演方式，从而营造出歌声与丝竹乐舞各为主体、错落变换的视听效果。被“解”分的各声乐单元，其唱法、唱腔（声调、旋律等）基本相似，可以变换不同的歌辞反复演唱。

“解”对相和歌辞艺术影响比较突出的有三个方面：

一是使得歌辞语言整体上具有对称性特点。为各解所分的曲辞长度往往大体相似，大多数歌辞的句式也有类似之处。如《善哉行》古辞，六解，每四句唱辞后一解，唱辞皆四言；《西门行》古辞，六解，四句唱辞后一解；《雁门太守行·洛阳令》古辞，八解，除一解前唱辞五句外，余皆六句；《满歌行》古辞四解，每解前唱辞皆九句；《燕歌行》曹丕“秋风”篇，七解，除末解前唱辞三句外，余皆二句。

二是分“解”往往造成声腔、旋律上的重复和歌辞语言上的对称、整齐，为避免过于单调和形式化，就会从歌辞方面作些调节，因“解”而换韵就是出于这方面的考虑之一，而分“解”演唱形成的相对独立唱辞单元，也正好为歌辞灵活方便地换韵创造了条件。相和歌辞往往在分“解”处换韵，正是由此而来，如《西门行》古辞六解，每二解后唱辞一换韵；《满歌行》古辞演四解，每解后唱辞一换韵。诸调曲的分“解”制辞以及因“解”换韵的形式特点，成为后来绝句及排律韵法的远源之一。此外，因分“解”或换韵之际自然实现情节或情绪的转折、发展，实现叙事角度、语言模式等的变换，也是相和歌辞艺术中较常见的现象。

三是分“解”制辞造成各演唱单元的相对独立，有时也使得歌辞在整体上不太追求连贯性和逻辑紧密性，令后人觉得被“解”分的各段唱辞因缘承续关系不明，甚至有割裂和拼凑的印象。而在歌辞意义上，要么全篇主题不太集中统一，只有一个大致相近的意思；要么就是同样的主题在不同的唱段中重复演绎，似乎删除一、二段唱辞并不影响歌辞意旨的传达。比如《西门行》古辞，六解之间虽有文辞变化，但主题基本不变，翻来覆去只是咏唱一个意思：及时作乐。又如《宋书·乐志》所载《白头吟》古辞：

---

① 杨荫浏《中国古代音乐史稿》，第116，117页，北京，人民音乐出版社，1981。

晴如山上云，皎若云间月。闻君有两意，故来相决绝。（一解）平生共城中，何尝斗酒会。今日斗酒会，明旦沟水头。躞蹀御沟上，沟水东西流。（二解）郭东亦有樵，郭西亦有樵。两樵相推与，无亲为谁骄？（三解）凄凄重凄凄，嫁娶亦不啼。愿得一心人，白头不相离。（四解）竹竿何嫋嫋，鱼尾何离簁，男儿欲相知，何用钱刀为？齿玄如五马啖萁，川上高士嬉。今日相对乐，延年万岁期。（五解）

各单元唱辞看不出明确的逻辑与情感联系，既唱了弃妇怨恨，但整首歌辞又不全是这一内容。大体上是有关人之相交、相知、相弃、相离的世俗情事。有些唱辞现在看来，甚至不详何意。这种受歌诗演唱体制影响的制辞，与讲究辞章、重视文辞表现力、追求个性化的文人徒诗显然是不同的。文人徒诗往往以言约意丰、辞少情长、构思缜密取胜，甚至追求“不着一字，尽得风流”的境界。我们很难想象在一首优秀的文人徒诗中，会出现文意简单重复、文辞枝蔓、章法疏散甚至凌杂的现象。而这在有些乐奏相和歌辞中却不妨存在，并为歌诗消费者所容易接受。再如《善哉行》乐奏古辞：

来日大难，口燥唇干。今日相乐，皆当喜欢。（一解）经历名山，芝草翻翻。仙人王乔，奉药一丸。（二解）自惜袖短，内手知寒。惭无灵辄，以报赵宣。（三解）月没参横，北斗阑干。亲交在门，饥不及餐。（四解）欢日尚少，戚日苦多。以何忘忧。弹筝酒歌。（五解）淮南八公，要道不烦。参驾六龙，游戏云端。（六解）

六解分出六段唱辞。一、五解前的两段歌辞同旨，唱人生苦多欢少，当及时行乐；二、六解前的两段歌辞同旨，唱游仙之逍遥；三解与四解前歌辞各是一意，整体结构比较松散。若是文人诗，最起码会将二解、六解前两段游仙之辞连接行文，而不致被其他的意义层隔断。可见，用于娱乐演唱的相和歌辞与专注文字艺术的文人徒诗，完全是功能不同的两种艺术创造系统。在歌诗演唱中，一次性的美妙演奏是不足以满足听众的审美需求的，那些美妙、动人的丝竹乐旋律或歌辞唱腔，常在各“解”或各段歌辞中多次重复以强化艺术感染力，正是适应了消费者对丽音妙曲往往听而不厌的艺术心理。美的适度重复是

艺术心理需要，也是艺术创造的规律。这也正是自《诗经》乐歌重章叠沓，到乐府相和歌分解制辞，直到今天的歌曲艺术仍然普遍存在多段落演唱的重要原因之一。相应的，歌诗演唱中与音乐相互促进、相得益彰的唱词内容，在配合相似的音乐多段演唱时，就不会是消费者关注的唯一对象，甚至有时候还不是重要的对象。观听者常常更被歌者、器乐的声色、声情表现所吸引，歌辞在欣赏中倒成了一种模糊的存在状态。这是人们在欣赏现场歌唱表演时普遍会有的体验。同时，因“解”而制、用于娱乐演唱的多段歌辞也无需负载过多、过深的意义。而在文人徒诗中，文字是完全的中心，意义和形式美都要文字去承载和体现。这种差别也让我们意识到，单纯用文人徒诗的标准和模式去衡量、分析相和歌辞艺术，显然是不全面的。

（三）歌场套语与相和歌辞艺术的价值取向

在相和歌演唱文本即相和歌辞中，正曲歌辞外，往往还会有一些专为歌场演唱之需设计的附加套语。有的是开场白性质的说唱，有的是下场诗似的颂语。前者在后世文人相和歌辞中仍有继承，如南朝宋鲍照的《东武吟行》辞云“主人且勿喧，贱子歌一言”，唐陶翰《燕歌行》辞云“请君留楚调，听我吟燕歌”，张籍《白头吟行》辞云“请君膝上琴，弹我《白头吟》”等；后者如《白头吟》乐奏古辞云“今日相对乐，延年万岁期”，《艳歌何尝行》古辞云“今日乐相乐，延年万岁期”，《塘上行》乐奏魏武帝辞云“今日乐相乐，延年寿千秋”，《怨诗行》乐奏曹植辞云“我欲竟此曲，此曲悲且长。今日乐相乐，别后莫相忘”（《怨诗行》古辞“为君”同此），《王子乔》古辞云“圣主享万年，悲吟皇帝延寿命”等。歌场套语是相和歌艺术表演的产物，在内容方面是外在于唱辞正文的，但却是相和歌演唱文本的有机组成部分。

歌场套语对于相和歌辞艺术的意义，首先是提示我们正确认识相和歌辞的性质与职能。通过上举用于演唱起始和演唱结束的附加套语，相和歌辞面向场上观听者的歌诗演唱性质与职能就一目了然。在唱辞正文以外，这些简短的套语给人们提供了非常重要的信息，诸如演唱者、演唱目的（“乐”）、观听者及其身份（“主人”、“君”、“四座”、“圣主”、“皇帝”及所有被歌者祝福的人等）等。这些信息呈现出活生生的相和歌艺术演唱场景，使人们对相和歌“填词之设，皆为登场”的印象更加深刻。歌场套语也因此成为我们进一步将相和歌辞与文人徒诗艺术相区别的重要标志，引导我们重新认识和评价歌辞的思想内

涵和情感倾向，从而作出更符合歌诗原生态的解读。

单从唱辞正文的文字上来看，有些相和歌辞的情感倾向是主悲的，反映了世人悲愁忧伤的生命状态。但由歌场套语的提示，我们看到这些悲情的文字其实偏偏是用来娱乐宾客和观众的。比如《宋书·乐志》所载清调曲《塘上行》“蒲生”篇辞：

> 蒲‖生‖我‖池‖中‖，其叶何离离。傍能行仪仪，莫能缕自知。众口铄黄金，使君生别离。（一解）念‖君‖去‖我‖时‖，独愁常苦悲。想见君颜色，感结伤心脾。今悉夜夜愁不寐。（二解）莫‖用‖豪‖贤‖故‖，弃捐素所爱。莫用鱼肉贵，弃捐葱与薤。莫用麻枲贱，弃捐菅与蒯。（三解）倍‖恩‖者‖苦‖枯‖，蹶船常苦没。教君安息定，慎莫致仓卒。念与君一共离别，亦当何时共坐复相对。（四解）出‖亦‖复‖苦‖愁‖，入亦复苦愁。边地多悲风，树木何萧萧。今日乐相乐，延年寿千秋。（五解）

《乐府诗集》引唐吴兢《乐府解题》曰：“《蒲生篇》……叹以谗诉见弃，犹幸得新好，不遗故恶焉。”① 但其制词及演唱目的，并非只是为弃妇鸣不平，并非只反映女性悲剧命运，更是为了用弃妇悲剧以为娱乐之资换取世人“今日乐相乐”的心理满足。这正是相和歌辞作为歌诗艺术产品的职能和消费价值所在。又如楚调曲《怨诗行》曹植“明月照高楼”篇：

> 明月照高楼，流光正裴回。上有愁思妇，悲叹有余哀。（一解）借问叹者谁？自云客子妻，夫行逾十载，贱妾常独栖。（二解）念君过于渴，思君剧于饥。君为高山柏，妾为浊水泥。（三解）北风行萧萧，烈烈入吾耳。心中念故人，泪堕不能止。（四解）沉浮各异路，会合当何谐？愿作东北风，吹我入君怀。（五解）君怀常不开，贱妾当何依。恩情中道绝，流止任东西。（六解）我欲竟此曲，此曲悲且长。今日乐相乐，别后莫相忘。（七解）

“我欲竟此曲，此曲悲且长。今日乐相乐，别后莫相忘。”同样，

① 郭茂倩《乐府诗集》，第35卷，第412页，上海，上海古籍出版社，1998。

"悲且长"的曲子是用为"乐相乐"的艺术消费需要的。将欢乐建立在痛苦之上，拿眼泪换取开心，这种看似矛盾和非人性的现象，在歌诗表演与欣赏中却达到了和谐、统一。并且，演唱者的悲情演绎越充分，触发现场听众的眼泪和同情越多越深，就越证明歌诗表演的成功。以"悲"为"乐"是一种普遍的艺术消费心理和社会文化现象，今天犹然，人们往往爱看悲剧艺术，爱听忧伤的歌。从生活中的悲剧性"现实"到"舞台"上的悲剧"艺术"，正是歌诗表演与消费的介入改变了相和歌辞的性质和价值取向，也改变了人们的视角和接受心理。同样的社会悲剧内容，以文人徒诗艺术形态呈现给读者，和以歌诗表演艺术形态呈现给消费者，其效果是有一定区别的。后者更多地是从娱人的角度出发，带给歌诗消费者以"悲"为"乐"的艺术享受，其社会干预意识就不像前者那么明显和强烈。所以，抛开对歌场套语的关注，忽略歌场套语的存在及其意义，将相和歌辞视同一般的文人徒诗，显然脱离了相和歌艺术生产与消费的历史联系，就会失去对相和歌辞"场上艺术"的正确认识和较全面、切近的理解。

二、 相和唱奏方式与歌辞语言的复叠现象

"丝竹更相和，执节者歌。"从相和曲到诸调曲以至大曲艺术，相和唱奏方式普遍存在，并且不断发展、丰富，表现出越来越复杂化、多样化的特点。概括起来说，相和的形式主要有歌声相和、歌声与丝竹器乐相和、丝竹器乐之间的相和等。① 可以说相和唱奏方式是相和歌表演艺术中最突出的特点。有些相和，特别是器乐相和，在现存相和歌文本中没有具体的体现，比如诸调曲，正曲演唱之前弄、弦相和的

---

① 逯钦立《"相和歌"曲调考》认为相和方式有三种：以歌和歌；以击打乐器相和；单用管乐器相和或单用弦乐器相和。逯文载《文史》第十四辑，北京，中华书局，1982年，第221—222页。刘明澜《中国古代诗词音乐》将"相和"三种方式概括为："以人声相和"、"以某一种管乐器或某一种弦乐器相和"、"以丝竹相和"。见该书第33—36页，中国科学文化出版社，2003。又崔炼农《相和唱奏方式与辞乐关系——乐府唱奏方式研究之一》，从构成因素的角度将"相和"的唱奏方式归纳为"人声相和"、"击节相和"、"歌吹相和"、"弦歌相和"、"丝竹相和"等五种类型；又从表演计划的角度归并为"即兴的"和"预先编排的"两种类型，又从曲体结构的角度归并为"曲内音乐单元相和"与"乐曲相和"两种类型。《西南民族大学学报》(人文社科版)，2004，第1期。

部分，就无法落实到歌辞中。而有些相和唱奏，对相和歌文本语言形式乃至篇章构成的影响，则是深刻而多样的。比如现存诸调曲多辞、解相间的文本形式，就是为了实现各段唱辞的声乐与“解”处的器乐前后更相唱和而形成的；大曲文本中的艳辞是适应“序曲”与“正曲”两部分形成引、和唱奏的需要而存在的；趋辞与乱辞的增加，则反映了正曲与趋、乱部分相和的情形。而唱辞的复叠，则是相和歌辞中非常典型、多见的语言形式特点，有些复叠现象，也是歌诗表演中相和唱奏方式的一种更细腻的表现。在具体的歌诗演唱中，因曲调、音乐旋律特点和情感表现的不同，相和的具体位置、具体形式和特点也会灵活变化，没有固定统一的模式。相应的，歌辞中复叠唱和的语言形式也表现出不同的特点。就现存汉魏歌辞来看，主要有四种类型：

（一）和唱之辞在不同位置上间断性反复出现。如《乌生》古辞中的和辞“唶我”，《上留田行》曹丕辞中的和辞“上留田”，就是在篇中较为对称的位置上多次复现。举魏、晋乐所奏《乌生》古辞为例：

> 乌生八九子，端坐秦氏桂树间。唶我！秦氏家有游遨荡子，工用睢阳强苏合弹，左手持强弹，两丸出入乌东西。唶我！一丸即发中乌身，乌死魂魄飞扬上天。阿母生乌子时，乃在南山岩石间。唶我！人民安知乌子处，蹊径窈窕安从通？白鹿乃在上林西苑中，射工尚复得白鹿脯。唶我！黄鹄摩天极高飞，后宫尚复得烹煮之；鲤鱼乃在洛水深渊中，钓钩尚得鲤鱼口。唶我！人民生各各有寿命，死生何须复道前后。

按，《乐府诗集》仅以“唶”一字为和辞，将“我”字归入正辞，细绎辞意，当以“我”合前“唶”字同作和辞为长。“唶我”一词，或是对乌鸦的摹声辞。全辞五处和唱“唶我”，将篇章分成“二、四、四、四、四、二”的体式，非常对称。通过声声和唱，将乌鸦命运的悲剧性色彩渲染得更加浓郁感人。曹丕《上留田》一辞的和唱形式，有类似的艺术效果。与此不同，诸调曲中，曹操的《秋胡行》“晨上散关山”篇，“歌以言志”一句是在“解”分的每一歌段之末复现，并缀以该段首句同时复唱，全篇形成“晨上散关山……歌以言志。晨上散关山。（一解）有何三老公……歌以言志。有何三老公。（二解）我居昆仑山……歌以言志。我居昆仑山。（三解）去去不可追……歌以言

志，去去不可追（四解）”的对称体式。其《步出夏门行》“碣石”篇和辞部位相同而辞略异，每一歌段末尾都是“幸甚至哉，歌以言志”二句反复、对称地出现。这种复现和辞的意义，一是进一步明确歌章与音乐的段落部位，二是对各段唱辞有强调点题作用，三是反复宣扬“歌以言志”的演唱意义，体现制词者的个体意志（详第四章）。

（二）同一句式略变个别字眼在一个部位上多次和唱。最有代表性的就是相和曲中的《江南》古辞：

> 江南可采莲，莲叶何田田，鱼戏莲叶间。鱼戏莲叶东，鱼戏莲叶西，鱼戏莲叶南，鱼戏莲叶北。

后四句叠唱相和，只是变换了一个方位词。至于具体的和唱情形，可能是众伎同声，连续和唱；也可能是分成四个不同的和唱声部各唱一句，同时和唱。王汝弼先生则推测：“前三句当系唱词，后四句当系和词。和词可能是按东西南北四个不同的方位，由四个人轮唱”。[①] 可备一说。这样的演唱形式也影响到了《江南》歌辞独特的用韵，唱辞三句，“莲、田、间”成韵，是句句押韵；和辞四句，则“西、北”成韵，是隔句韵。[②] 总之，通过多重叠唱相和，营造了飘忽灵动、欢快热闹的演出效果。如果换是文人徒诗，当不会有此朴拙而略显“罗嗦”的语言现象。

（三）相同唱辞在连续位置上叠唱一次。如吟叹曲《王子乔》魏晋乐奏古辞：“王子乔，参驾白鹿云中遨。参驾白鹿云中遨。下游来，王子乔。”是一句叠唱。瑟调曲《西门行》晋乐所奏古辞：“自非仙人王子乔，计会寿命难与期。自非仙人王子乔，计会寿命难与期。”是两句叠唱。但此二例的叠唱在全辞中仅见一处，属于篇中个别部位的叠唱相和。比较起来、相和曲魏武帝《精列》“厥初生”篇叠唱叠和的地方更多且有规律：

> 厥初生，造化之陶物，莫不有终期。莫不有终期。圣贤不能

---

① 王汝弼《乐府散论》，第46页，西安，陕西人民出版社，1984。

② 这四句今天读来似乎并不押韵，其实“西、北”原是押韵的，是“一、七”韵与“灰、堆”韵的通押。汉代文人诗如“古诗十九首”中亦有这种情况，如“凛凛岁云暮，蝼蛄夕鸣悲。凉风率已厉，游子寒无衣”，即如此。

免，何为怀此忧。原螭龙之驾，思想昆仑居。思想昆仑居。见期於迂怪，志意在蓬莱。志意在蓬莱。周、孔圣徂落，会稽以坟丘。会稽以坟丘。陶陶谁能度？君子以弗忧。年之暮奈何，时过时来微。

全辞中四处单句叠唱，分布较为均匀整齐。诸调曲中，魏武帝《秋胡行》“愿登泰华山”篇，是被“解”分的每歌段的首二句连续复叠唱和，形成了“愿登泰华山，神人共远游。愿登泰华山，神人共远游……（一解）天地何长久，人道居之短。天地何长久，人道居之短……（二解）明明日月光，何所不光昭。明明日月光，何所不光昭……（三解）四时更逝去，昼夜以成岁。四时更逝去，昼夜以成岁……（四解）戚戚欲何念？欢笑意所之。戚戚欲何念，欢笑意所之……（五解）”的对称性语言形式。其《秋胡行》“晨上散关山”篇唱和方式相同。其清调《苦寒行》“北上太行山”中的叠唱部分，略有区别。首句五言中只复唱后三字。比如一解前的歌段唱道：“北上太行山，艰哉何巍巍。太行山，艰哉何巍巍……”余各段所歌依此。魏明帝《苦寒行》“悠悠发魏都”篇的复叠大体也是如此。也有只叠唱每一歌段的第一句者，《塘上行》乐奏辞“蒲生我池中”篇可作代表：“蒲生我池中，蒲生我池中……（一解）念君去我时，念君去我时……（二解）莫用豪贤故，莫用豪贤故……（三解）倍恩者苦枯，倍恩者苦枯……（四解）出亦复苦愁，出亦复苦愁……（五解）”这类同样辞句在连续位置上的复叠，有时是配合歌声旋律的特征性部位出现的，对音声与唱词有强调和突出的意义；有时起到舒缓节奏旋律，或衔接、铺垫的作用。

（四）顶真似的复叠唱和。顶真句法在相和歌乐奏辞中的运用不是太多，如《陌上桑》古辞“日出东南隅”篇：“秦氏有好女，自名为罗敷。罗敷善采桑，采桑城南隅。”又如《相逢行》古辞：“不知何年少，夹毂问君家。君家诚易知，易知复难忘。黄金为君门，白玉为君堂。堂上置樽酒，作使邯郸倡……入门时左顾，但见双鸳鸯。鸳鸯七十二，罗列自成行。”这只是少数几句唱辞间对顶真修辞的一般性运用。表现为顶真式复叠唱和特点的，最典型的例子还是相和曲《平陵东》古辞：

平陵东，松柏桐，不知何人劫义公。劫义公，在高堂下，交

钱百万两走马。两走马，亦诚难，顾见追吏心中恻。心中恻，血出漉，归告我家卖黄犊。

顶真式叠唱运用于整首歌诗表演。唱辞被分成四小节，每节三句，句法对称整齐。自第二节起，每节首句复叠唱和前一节末三字。"劫义公""两走马""心中恻"三句叠唱，首尾相接、蝉联而下，且每一复叠之后，顺势变换韵脚。犹如音乐中的"鱼咬尾"手法一样，使旋律悠悠不绝，藕断丝连，婉转动人。今天仅仅从歌辞语言形式上，仍可以感受到其内在的旋律美。同时，对于唱辞内容来说，这样的顶真复叠也有起承转合，文脉不断，连串起整个故事情节的作用。

总之，复叠唱和的方式，在相和歌文本中的体现，是丰富多样的。概括地说，有时是异于其他唱辞的一个"专用"和辞，间断而对称性地反复出现和唱，如上述第一种类型；有时是唱辞中相同的一句或二句在连续位置上的重复叠唱（也有略换个别字眼者），如后三种都是这样。《淮南子·缪称训》云："丝管金石，小大修短有叙，异声而和。"① 又《齐俗训》云："叩宫而宫应，弹角而角动，此同音之相应也。"② 相和歌演唱也常是如此，上面两大类型的复叠唱和，正是"异声而和"或"同音相应"的音声相和方式的体现。通过这样的复叠唱和，旋律的特征部位和关键性唱辞得以凸显，音乐表现力和情感感染力得到加强；同时还可以获得回环往复的旋律效果，避免音声的单调，活跃演唱气氛等。此外，也正是这种歌诗演唱手法，生成了相和歌辞独具特色的语言形式，更使歌辞语言的对称美和音乐美大大增强。这种初由歌诗演唱所积累起来的艺术经验，也逐渐转化成后世文人诗艺术技巧之一，比如唐人歌行体诗歌创作中，就常见复叠语言形式的运用。

---

① 刘安《淮南子》，第10卷，第1250页，《二十二子》本，上海，上海古籍出版社，1986。

② 刘安《淮南子》，第11卷，第1255页，《二十二子》本，上海，上海古籍出版社，1986。

三、服务于歌场演唱的相和歌辞叙事特点

人们一向重视以相和歌辞为代表的汉乐府叙事艺术。虽然从现存的乐府古辞看，并不全是叙事作品，也有重抒情和说理的，但叙事的确是汉乐府古辞非常突出的艺术创造。前人对以相和歌辞为代表的汉乐府诗的叙事特征，讨论和总结颇多。其中，有的还从戏剧性特征方面进行了研究，如李伯敬、朱洪敏的《汉乐府民歌的戏剧审美创造》，阮忠的《汉乐府叙事诗的戏剧性》;① 有的已注意到汉乐府的娱乐功能，对汉乐府叙事性情节构思艺术的发展进行了研究，如潘啸龙《汉乐府的娱乐职能及其对艺术表现的影响》等。② 这些无疑都是有益的探索，很好地推进了汉乐府叙事艺术研究的发展。但我们认为，在落实到具体的论述层面的时候，上述研究基本上仍是着眼于诗歌的语言文字，跟对待一般的徒诗尚未形成本质的差别，尚未从歌诗演唱的角度，真正对相和歌辞所代表的汉乐府歌诗独特的叙事形态及其生成机制，作出更深的探讨和更好的解释。实际上，以相和歌辞为代表的汉乐府俗乐歌诗是歌、乐综合的表演艺术，深受歌诗生产，尤其是歌场表演体制的影响，与纯粹的文人徒诗属于两个不同的艺术创造系统。

作为俗文艺和大众娱乐艺术最普遍常用的艺术手段，叙事在不同的艺术门类中，各有不同的方式和特点。根据其形式特点，我们不妨将主要付诸表演的称为演叙，付诸歌唱的称为唱叙，付诸舞蹈的称为舞叙，付诸文字的称为写叙，付诸讲述的称为说叙，等等。同样的故事，运用不同的叙事方式，会产生不同的审美效果。相和歌艺术的叙事方式应该是以“丝竹更相和，执节者歌”的唱叙为主的，同时也会辅以一定的“演”和“舞”的成分。这样的叙事，以歌舞音乐为主要的叙事“语言”，深受相和歌演唱形式和表演体制的影响，直面观听者的娱乐消费需求，以娱人为主要目的。除了故事感人、生动有趣等品质以外，歌者的声、色、形体表情，以及乐队演奏水平也都是实现其

---

① 李伯敬、朱洪敏《汉乐府民歌的戏剧审美创造》一文，见《江苏社会科学》1993，第3期。阮忠的《汉乐府叙事诗的戏剧性》一文，见《南都学刊》1996，第1期。

② 潘啸龙《汉乐府的娱乐职能及其对艺术表现的影响》一文，见《中国社会科学》1990，第6期。

艺术价值的重要侧面。相应的，作为歌诗演唱文本依据的相和歌辞，在唱词结构组织、体裁形式、叙事语言模式、叙事角度、叙事风格等方面，也会因适应歌场娱乐表演的需要，而表现出独特的艺术性。近年来，有学者即从歌诗表演的立场出发，对相和歌为主的汉乐府歌诗表演的戏剧化，及其对叙事性歌诗体裁形式的影响，还有语言艺术方面的特点进行了新的研究，取得了突破性的进展。① 本文在此基础上，拟对相和歌辞服务于歌场演唱的叙事角度、叙事语言模式及铺叙技巧问题，作些新的解析。

（一）两种叙事角度、语言模式及其转化

汉乐府相和歌文本是用于伎人的场上演奏之用的，通过演唱世俗生活故事和世俗情感，以为娱人之需，故"填词之设，皆为演出"。其服务于歌者演唱的叙事模式包括叙事角度和叙事语言。主要体现为两种：一是"全知"叙事角度和语言模式，一是角色叙事角度和语言模式。具体地说，假如演唱的是一个世俗生活故事，那么对于前者，就是歌辞语言设计表现为一个"全知"的视角，表演时，歌者以一个"全知"的身份去交代关节，唱叙故事；而对于后者，就是歌辞语言表现为故事中的角色口吻，表演时，歌者化为角色的身份去演绎故事。又因为歌诗艺术以伎人的演唱为主，所有的故事、情感、角色对白、动作、感叹、议论等等都由歌者唱出，歌者要演绎唱辞中的全部内容，演唱中就需要不时地实现身份或角色的转换。而相和歌还不象后代戏曲那样明确的分角色表演，更没有形成后世剧本那样各种文体要素齐备、规范化的脚本。这样，在歌辞叙事语言中，就体现为身份或角色的自然变换。所以更多的时候，我们看到在一首相和古辞中，两种叙事角度和语言模式是交错运用、互相转化的。

晋乐所奏《豫章行》古辞"白杨"篇就是这样：

白杨初生时，乃在豫章山。上叶摩青云，下根通黄泉。凉秋八九月，山客持斧斤。我□何皎皎，稀落□□□。根株已断绝，颠倒岩石间。大匠持斧绳，锯墨齐两端。一驱四五里，枝叶相自

① 详参赵敏俐等《中国古代歌诗研究》第四章第二节《从艺术表演的角度看汉乐府歌诗的艺术形式》，北京，北京大学出版社，2005。

捐。□□□□□，会为舟船蟠。身在洛阳宫，根在豫章山。多谢枝与叶，何时复相连？吾生百年□，自□□□俱。何意万人巧，使我离根株。①

该曲唱叙的是白杨本安生于豫章之山，根株枝叶相连一体，立地参天。不料在肃杀之秋，为山客斧斤砍断根株，又为木匠斧锯断去枝叶，展转迁移为人间所用，从此身体异处，盼望复合而不得。把白杨的不幸命运演绎得凄惨哀伤，十分动人，颇能唤起场上歌诗消费者对人世命运变迁难料的联想与共鸣。其在叙事上，开头四句为"全知"模式，歌者以"全知"的视角和语言模式，介绍白杨原本安然的生活状态；同时也是开场交代性的歌唱，目的是提示听众，后面唱辞中的"我"即此白杨也。接下来，演唱白杨的不幸遭遇和哀怨之情。唱叙的主体已变成了"我"、"吾"，表明歌者已转为"白杨"的口吻，化作"白杨"的角色身份在娓娓歌唱了。"我"的现实生活身份虽是歌者，而这时的"舞台"身份则是"白杨"。这样，就实现了从开场的"全知"叙事模式到后来角色叙事模式的演唱情境转换。同时，叙事角度的转换之际，也正是故事情节、白杨命运的转折之时，如此，演唱形式与歌诗内容达到了统一。

晋乐所奏《相逢行》汉古辞"相逢狭路间"篇，也有叙事模式转换的特点：

相逢狭路间，道隘不容车。不知何年少，夹毂问君家。君家诚易知，易知复难忘。黄金为君门，白玉为君堂。堂上置樽酒，作使邯郸倡。中庭生桂树，华灯何煌煌。兄弟两三人，中子为侍郎。五日一来归，道上自生光。黄金络马头，观者盈道傍。入门时左顾，但见双鸳鸯。鸳鸯七十二，罗列自成行。音声何雍雍，鹤鸣东西厢。大妇织绮罗，中妇织流黄。小妇无所为，挟瑟上高堂。丈人且安坐，调丝方未央。

开头四句唱辞，就像后代戏曲表演中的一个引子或者楔子："相逢狭路间，道隘不容车。不知何年少，夹毂问君家。"以"全知"模式交

① 逯钦立《全汉诗》卷九云："'大匠'二句，似有窜乱，应作'大匠持斧锯，绳墨齐两端'。"甚是。

代了事情的因由。从歌诗表演的角度讲，这少年询问的一幕，其实是有意设计的一个由头，就是为了引出后面的演唱“正题”。从第五句唱辞开始，随着韵脚的转换，叙事也自然随之转换为角色模式。演唱时，歌者的身份已不是作为第三者“全知”式的旁叙身份，而俨然成了一个非常熟悉“君家”的人物角色，也即歌诗情境中那个被“少年”所问的角色。接下来的演唱就是这个角色在给“少年”介绍“君家”“易知复难忘”的故事。（从歌场表演的功能来说，实是在为观众、听众作描绘、夸示）先是卖个关子：“君家诚易知，易知复难忘。”然后才是纷至沓来的铺排唱叙。犹如一个导游，以欢快动听的歌声引领着听众神游“君家”，由外而内，移步换形，登堂入室。最后两句唱辞，似乎又一次进行了角色转换，“丈人且安坐，调丝方未央”，表演中，歌者当是模仿“小妇”的情态声口唱出的。

此外，适应歌场演唱需要的叙事角度、叙事语言模式的转化，在广为人们熟知的《孤儿行》古辞、《妇病行》古辞、《东门行》古辞等故事性更强的相和名曲中，表现的更加突出和明显。有的除了“全知”模式向角色模式转化外，在角色模式之间又实现了不止一次的转化，如《东门行》古辞中“丈夫”与“妻子”角色的交错转换，其富有戏剧性的角色对白式文本语言，就是适应歌诗演唱中的这种叙事模式特点生成的。相和歌演唱中有意识的叙事模式的运用及其转换，大大方便了歌者的说唱表达，也利于歌诗表演的观听者们对故事和歌诗情境的欣赏与理解。

（二）强化歌场娱乐效果的铺叙、夸张技巧

相和歌艺术是以丝竹演唱为主的，从娱乐消费的目的来看，歌、乐表演的意义更大；诸调曲及大曲形式又受分解制辞等音乐、表演体制的影响，形成相对独立的歌乐表演单元，远不像成熟的叙事诗那样长大复杂，有紧密和连续性的情节结构，因此它常常表现为叙事的不完整性和片段性。“更准确的说法，应该把这类诗篇称之为表演唱，是介于短篇叙事诗和折子戏脚本之间的歌唱文学”。[①] 为了使这“有限”

① 赵敏俐等《中国古代歌诗研究》，第 248 页，北京，北京大学出版社，2005。有关歌诗演唱对汉乐府歌诗叙事体裁特点及语言结构的影响，可详参该书第四章第二节的有关论述。

的叙事，配合歌乐表演产生更好的现场效果，增强歌诗表演的娱乐性、趣味性和消费吸引力，就必须在叙事中运用一些形式技巧。铺叙、夸张的手段就是这一歌场表演需要的产物，在现存相和古辞中有明显的体现。

比如瑟调曲《艳歌罗敷行》古辞“日出东南隅”篇（该辞又为相和曲《陌上桑》、大曲表演形式《艳歌罗敷行》所用）。此曲最大的特点就是将铺排、夸张的叙事技巧，运用的淋漓尽致，营造了浓郁的喜剧氛围。歌诗的叙事，实际上是围绕着“罗敷”角色的“舞台”设计而展开的：一是让“罗敷”形象成为歌诗消费者心中完美“好女”的化身；二是在喜剧化氛围中完成人物形象塑造，通过其他人物角色的戏剧性反映，“罗敷”角色本身的声情笑貌、举手投足的演唱等，满足现场人们的娱乐消费需求。为了实现这样的表演设计，铺叙技巧在演唱中发挥了重要的作用。反映到歌诗文本上，一解前的第一个歌段，主要铺叙罗敷的外表之“好”。有正面对“罗敷”穿戴打扮、所配劳动工具的细腻描绘，有侧面对路人、农人反映的富有喜剧色彩的夸张叙述。通过两方面的铺叙，把罗敷仪表、气质、勤劳品性之“好”展示的非常充分。至于现实生活中的一个采桑女是否真是这样呢，并不重要，呈现在观赏者眼前的“罗敷”只是一个歌者化身的“舞台”艺术形象。人们从这一艺术形象中所获得的审美乐趣，是远远超越生活实际的。歌者的声情色相与夸饰铺排的艺术技巧，构成歌诗表演现场的视觉与听觉冲击力，感染着、征服着歌诗消费者。歌诗中所反映的“行者”、“耕者”、“犁者”以至后面唱辞中的“使君”对罗敷之美的反应，实际上也正是歌诗消费者对歌者化作的艺术形象的反应。二解前的第二个歌段设计了一个矛盾冲突性较强的戏剧化情节：“使君”艳羡“罗敷”之美，相邀共载，罗敷宛然坚拒。这实际上仍可看作上一歌段中从他人的角度铺叙“罗敷”之“好”的一个延续。只是上面是“行者”“耕者”“犁者”，这里又添了个“使君”而已。这个情节长期以来，被人们理解为这首诗揭示主题的关键和主体部分。其实在富于娱乐化的歌诗表演中，它和其他两解一样，只是用来铺叙、塑造“罗敷”“好女”艺术形象的一个重要组成部分和艺术手段。由此主要展示“罗敷”心性“好”的一面，让观众进一步被罗敷道德品质上的贞洁之美所打动。同时，情节本身的戏剧性矛盾冲突，也更能增添消费者的观赏趣味。接下来，二、三解之间第三个歌段的铺叙、夸饰艺术好似

锦上添花。如果歌诗仅侧重在告诉听众一个有关教化的主题，这一歌段是完全可以不要的。但从娱乐表演和歌场效果的角度看，这个“夸夫”的一段铺排唱叙要是没有了，表演中的“乐子”也就没那么充足了。因为歌者在唱这一段的时候，一定是口齿伶俐、有意炫耀、神采飞扬的。其气氛在全部歌诗演唱中，也应是最热烈的。人们观赏着、倾听着，早已经忘了什么普通的采桑女了，罗敷嫁得金龟婿得享富贵荣华的身世命运之“好”，以及舞台上“罗敷”（歌者）灵牙利齿、“夸夸其谈”的艺术形式本身，才真正吸引着消费者的兴趣。总之，通过配合声、乐的铺叙演唱，将消费者的身心带入喜剧化的声色之境和美好的生活梦想中，从而生发出艺术消费的快感与满足，才是《艳歌罗敷行》“日出东南隅”歌诗文本的主要目的所在，也是其成功所在。

“日出东南隅”篇外，前文所举的《相逢行》汉古辞“相逢狭路间”篇，是汉乐府歌诗集中表演荣华富贵题材的典型代表。在世俗生活中，荣华富贵是世人所追求的；在俗乐歌诗表演艺术中，钟鸣鼎食之家的繁华生活与才子佳人的浪漫爱情一样是人们所喜闻乐见的。该曲与重意义表达的文人诗不同，并不追求什么深刻的、别有寄托的主题意义，显然是以娱乐为主的。具有“大众化，不繁复更不精奥，能够为大众所容易接受，在社会上得到迅速的流行”的俗乐特点。① 因此，在演唱中，也是通篇以铺叙为主，肆意铺排渲染富贵生活情景，风格轻松、明快、谐趣。颇能激发起观赏者或艳羡渴望（对于那些没有此种生活的消费者来说）、或得意满足（对于有类似生活的上层社会消费者来说）的心理情感。从现存乐奏古辞文本，我们仍能较强烈地感受到这一点。

与以上所举不同的还有另外一种寓教于乐、以事明理型的叙事歌诗。如《折杨柳行》古辞“默默施行违”篇，该曲应属于说教训诫类歌，但其中也蕴涵着俗艺术中常用的铺叙技巧：

> 默默施行违，厥罚随事来。末喜杀龙逢，桀放于鸣条。祖伊言不用，纣头县白旄。指鹿用为马，胡亥以丧躯。夫差临命绝，乃云负子胥。戎王纳女乐，以亡其由余。璧马祸及虢，二国俱为墟。三夫成市虎，慈母投杼趋。卞和之刖足，接子归草庐。

① 钱志熙《魏晋乐府的音乐和诗》，第33页，郑州，大象出版社，2000。

首二句唱辞先是点明“行违”则“罚来”的社会道理。以下铺叙一连串的历史典故或故事，娓娓唱来，都是消费者生活中早已十分熟悉的。人们随着歌声走进历史故事，在回顾与回味里轻松自然地感悟到寻常而又深刻的道理。今天看来，虽然这些故事用歌声来列叙，提带而过，点到即止，似乎简单了些，但在当时，确是一种艺术化的手段，是寓教于乐的方式，在相和歌艺术中是常见的。因为典故是大家都熟悉的，只是人们未必把这些同类典故都堆连起来，意识到其中共同的道理，那么现在以这种歌诗唱叙的样式表演出来，就会觉得有新意。其实道理人人懂，关键还是讲道理的艺术形式本身吸引了人。人们感兴趣的是绵绵不断的一串类似的故事，从歌者的口里流畅的铺排“数落”出来，人们更多地是从这种形式里获得了趣味和快乐。就像今天我们欣赏相声、快板书或二人转里“数来宝”式的表演一样，我们感兴趣的是表演者那口若悬河的娴熟、有趣的嘴巴技巧，至于他说的那一串词语的含义倒是其次的。

可见，相和歌辞的叙事艺术更多的是配合音乐充当娱乐表演的手段，以生产娱乐消费点为目的，因而既表现在故事类的歌诗表演中，也表现在说教类的歌诗表演中。其以演唱为主的叙事方式，比较突出的特点表现为：在叙事角度和语言模式上，以歌者扮为角色的身份、口吻为主，有时也会实现与“全知”模式的转化；在叙事的语言技巧方面，尤重铺叙、夸张的手法。所有这一切，主要是为了适应场上歌诗表演的结构体制，方便歌者的说唱表达和消费者的理解，以及追求歌诗表演的娱乐性和趣味性效果。

综上所论，我们看到作为相和歌表演艺术整体的文本部分，相和歌辞里然历越时空，早已远离了声色鲜活的歌场，但其身上蕴涵、积淀的音乐与表演艺术因子，仍以或隐或显的状态存在，时时提醒人们其不同于一般文人徒诗的独特品质。面对这些珍贵的艺术遗存，我们当然不应该仅仅将目光停留于其文字本身，而是有必要从相和歌艺术整体的立场出发，尽量结合其原生态的歌诗演唱背景，挖掘其更多的艺术内涵。因为相和歌辞的歌诗艺术特质，确实给我们的理解提供了广阔的潜在视阈。将相和歌辞还原为歌诗文本的“身份”，可以让我们更多地从音乐表演、娱乐消费和“舞台”效果的角度去理解它的艺术特征，从而获得比对“徒诗”和文人案头诗的理解更加丰富多彩而又

别开生面的艺术享受。而相和歌辞理解的歌诗艺术视野，也启示我们对中国古代的其他歌诗艺术进行新的思考和研究。

作者简介：王传飞，男，1970 年 7 月生，江苏邳州人。2006 年于首都师范大学获文学博士学位，导师为赵敏俐先生。现为大连舰艇学院讲师。独立完成北京市哲学社会科学规划项目和北京市教委重点项目“《乐府诗集》研究”子课题“相和歌辞研究”。

南北朝时期乐府鼓吹曲辞的文人化进程

◇韩　宁
（保定，河北大学出版社，071002）

提　要　鼓吹曲辞的发展有两个脉络，一个是朝廷制鼓吹曲辞，一个是文人创作的鼓吹乐府。朝廷制曲辞自汉代始，文人鼓吹乐府兴起于南北朝时期。从朝廷乐辞到文人乐府，南北朝时期的何承天鼓吹铙歌、谢朓随王鼓吹曲以及沈约、谢朓等人的赋鼓吹曲名诗，体现了鼓吹曲辞的文人化进程。

关键词　乐府诗集　鼓吹曲辞　鼓吹乐府诗　文人化

汉铙歌十八曲虽然是汉代的军乐，但是它的内容很庞杂，不全与征伐之事相关。比如熟悉的《上邪》是描写坚贞的爱情，《有所思》是一个女子对变心男人的爱情决裂宣言。不仅如此，在这样的军乐中还包含着反战的内容，比如《战城南》，充满了对战争的控诉。杨荫浏在《中国古代音乐史稿》中谈到鼓吹乐："显然，就最初的来源而言，它们是人民反映现实的创作，绝然不是统治阶级有意选择的军歌。从这可见，鼓吹乐，连曲调与歌辞在内，最初起源于民歌。它们在最初被兵士——即被迫参加战役的劳动人民，在军队里面唱开来之后，在一个时期被统治阶级需要利用军乐之时，曾一度不加区别地全部吸收。但这种情形，只能是暂时的。后来各代的统治者们，就不再沿用旧词；他们虽然仍沿用原来的音调，但已各自为之填进了歌颂自己功德的新词了。"① 魏晋之后的朝廷制鼓吹曲辞继承了汉铙歌的曲调，以及汉铙歌作为军乐的功能。而汉铙歌"反映现实"、抒发情感的特征，则是在文人创作的拟乐府诗中更为充分地体现出来的。

从朝廷所制到文人创作，从歌功颂德到抒情言志，鼓吹曲辞在魏晋南北朝时期体现了由乐辞到文人诗的进程。在这个过程中出现了几组相对来说比较特殊的鼓吹曲辞，比如宋何承天所制的"皆未尝被于

---

① 杨荫浏《中国古代音乐史稿》，第112页，北京，人民音乐出版社，2004。

歌”的鼓吹铙歌十五篇，齐谢朓所作的不承汉曲的齐随王鼓吹曲十首，以及谢朓、沈约等人同赋的鼓吹曲名诗。

一、何承天的鼓吹铙歌十五篇

《乐府诗集》鼓吹曲辞部分收录了宋何承天作的鼓吹铙歌十五篇。《隋书·音乐志》称：“鼓吹，宋、齐并用汉曲，又充庭用十六曲。”① 郭茂倩在鼓吹曲辞的题解里也持此观点。可见，在南朝的宋、齐之时朝廷里是有可供朝仪演奏的鼓吹曲的，何承天所作的鼓吹铙歌十五篇并不是南朝刘宋政权的朝廷用曲。所以，郭茂倩在何承天造鼓吹曲辞的题解中称：“按此诸曲皆承天私作，疑未尝被于歌也。虽有汉曲旧名，大抵别增新意，故其义与古辞考之多不合云。”② 郭茂倩认为何承天所作的鼓吹曲是“未尝被于歌”的，《宋书·乐志》中记录何承天的鼓吹曲辞时称“鼓吹铙歌十五篇，何承天义熙中私造”，③ 并未提及能不能被乐而歌。何承天的鼓吹曲到底有没有被演唱过，据现有文献已经找不到确切的记载了，不过从史书中对何承天其人的记载来看，他算是一个精通音乐的人，《宋书·何承天列传》和《文献通考·乐考》有载：

> 承天素好弈棋，颇用废事。太祖赐以局子，承天奉表陈谢，上答：“局子之赐，何必非张武之金邪！”承天又能弹筝，上又赐银装筝一面。④
>
> 宋何承天幼好律历之学，尤善弹筝，文帝赐之银装筝一。……郝李、谢常、桓伊、何承天之子晋，辛宣仲之于宋，皆世所谓善筝者也。③
>
> 何承天《三代乐序》称《正德》、《大豫舞》，盖出三代容乐，其声节有古之遗音焉。⑥

① 《隋书》，第13卷，第304页，北京，中华书局，1973。
② 郭茂倩《乐府诗集》，第19卷，第287页，北京，中华书局，1979。
③ 《宋书》，第22卷，第661页，北京，中华书局，1974。
④ 《宋书》，第64卷，第1710页，北京，中华书局，1974。
⑤ 马端临《文献通考》，第137卷，第1219页，北京，中华书局，1986。
⑥ 马端临《文献通考》，第145卷，第1273页，北京，中华书局，1986。

何承天善弹筝，还写过《三代乐序》，可见他精通音乐。因此，应该可以这样说，虽然何承天所作的鼓吹铙歌十五篇在实际中是否被演唱过不能确定，但在理论上来说是可以入乐的。

鼓吹在魏晋以后多用于给赐，给赐是鼓吹乐在宫廷外流传的主要方式，给赐鼓吹的方式使得鼓吹乐不只在宫廷内部演奏，在接受给赐的臣子那里也可以演奏，这样就通过鼓吹乐的演奏把鼓吹曲带到了宫廷之外。鼓吹乐在宫廷外流传开来就为民间接受鼓吹乐提供了条件。宋何承天作鼓吹铙歌十五篇是鼓吹由宫廷到民间这一过程中的重要环节，是文人鼓吹乐府创作从朝廷御制鼓吹中产生并与之分野的交接点，他私造的鼓吹曲辞就体现了鼓吹曲流传中由仪式演奏乐到文人创作的趋势。

魏晋鼓吹曲的曲辞以三言、四言为主，词语简洁，有仪式大乐的雍容、典雅之风。试看下面这两首鼓吹曲辞：

> 获吕布，戮陈宫。芟夷鲸鲵，驱骋群雄。囊括天下，运掌中。[①]
>
> 因时运，圣策施。长蛇交解，群桀离。势穷奔吴，虎骋厉。惟武进，审大计。时迈其德，清一世。[②]

这两首曲辞全是三言、四言的句式，简洁而有气势，符合鼓吹乐庄严肃穆的音乐特点。《礼记》称“大乐必易，大礼必简”，“大乐”的含义不能简单地从字面理解为大型的乐章，大乐是指典雅、庄重的音乐，用于帝王祭祀、朝贺、宴享等典礼。唐高宗、武后时，用百四十人作《圣寿乐》舞，“十六变而毕”，[③] 陈旸在《乐书》中对此事评论曰：“然先王作乐有六变而止者，有八变而止者，有九变而止者，未闻有十六变者也，不亦失‘大乐必易’之意邪?”[④] 可见，“大乐必易”的意思

---

① 魏鼓吹曲辞《获吕布》，郭茂倩《乐府诗集》，第18卷，第265页，北京，中华书局，1979。

② 晋鼓吹曲辞《因时运》，郭茂倩《乐府诗集》，第19卷，第278页，北京，中华书局，1979。

③ 《旧唐书》，第29卷，第1060页，北京，中华书局，1975。

④ 陈旸《乐书》，第180卷，北京，国家图书馆文献微缩中心，2004。

概括地说就是帝王之乐其变化少，比较简单。“大乐必易”是帝王制乐的一个重要原则。是典雅庄重的音乐，是“大乐”。从魏晋的鼓吹曲辞来看，多用三言、四言句式，结构简单，变化少。虽然“大乐必易”主要是针对乐曲的旋律而言的，但是应该可以说，简单的曲辞更适合与简单的旋律相配合。因此，魏晋鼓吹曲辞是体现了作为朝仪大乐的简洁、典雅的特点的。

如果单从读诗的角度来看魏晋鼓吹曲辞中的三、四言句式，实际上都可以作为一个七言句式来读，也就是说可以把三、四言的句式看作是由七言分开而成的。以下面这首魏鼓吹曲辞为例：

旧邦萧条，心伤悲。孤魂翩翩，当何依。游士恋故，涕如摧。兵起事大，令愿违。传求亲戚，在者谁。立庙置后，魂来归。[①]

沈约《宋书》和郭茂倩《乐府诗集》把以上这首曲辞都断为“凡十二句，其六句句三字，六句句四字”，[②] 之所以这样断句，一方面可能是因为从诗歌的角度来看，在彼时七言还不是“正体”；另一方面也是更为重要的，那就是出于乐辞的考虑，三、四言的句式通常是与音乐相配的形式，像《汉郊祀歌》和《安室房中歌》就是使用这样的句式。由此可见，从曲辞的形式上来看，魏晋鼓吹曲辞是很典型的配乐的乐辞。

南朝宋、齐的朝廷用鼓吹曲辞没有文献记载，宋、齐之时所用也是源于汉曲流传至晋的鼓吹曲。那么，可以以魏晋鼓吹曲辞与何承天的鼓吹曲辞做一对比，相同或相似处有以下几点。

首先，何承天的鼓吹曲辞中有的曲辞以三、四言为主，与魏晋鼓吹曲辞在形式上非常相似。如晋改汉《思悲翁》为《宣受命》与何承天的《思悲公篇》：

宣受命，应天机。风云时动，神龙飞。御诸葛，镇雍、梁。边境安，夷夏康。务节事，勤定倾。揽英雄，保持盈。渊穆穆。

① 魏鼓吹曲辞《旧邦》，郭茂倩《乐府诗集》，第18卷，第266页，北京，中华书局，1979。

② 《宋书》，第22卷，第645页，北京，中华书局，1974；郭茂倩《乐府诗集》，第18卷，第266页，北京，中华书局，1979。

赫明明。冲而泰，天之经。养威重，运神兵。亮乃震毙，天下宁。①

思悲公，怀衮衣。东国何悲，公西归。公西归，流二叔。幼主既悟，偃禾复。偃禾复，圣志申。营都新邑，从斯民。从斯民，德惟明。制礼作乐，兴颂声。兴颂声，致嘉祥。鸣凤爰集，万国康。万国康，犹弗已。握发吐餐，下群士。惟我君，继伊、周。亲睹盛世，复何求。②

这两首曲辞在形式上区别不大，都是以三言句式为主，何承天的《思悲公篇》有几句在句首要重复上一句的末尾小节，类似修辞里的顶针，如果放在乐曲中，就像是演唱中二声部里的和声。

其次，何承天的鼓吹曲辞中有些曲辞典雅、庄重，魏晋鼓吹曲辞以叙功德为内容，文辞典雅。上文所举的《思悲公篇》就有这样的特点，再如以下这首《石流篇》：

石上流水，湔湔其波。发源幽岫，永归长河。瞻彼逝者，岁月其偕。子在川上，惟以增怀。嗟我殷忧，载劳寤寐。遘此百罹，有志不遂。行年倏忽，长勤是婴。永言没世，悼兹无成。幸遇开泰，沐浴嘉运。缓带安寝，亦又何愠。古之为仁，自求诸己。虚情遥慕，终于徒已。③

具有典雅、庄重风格的曲辞集中于以三、四言句式为主的篇章中，这一点在形式和风格上都是与魏晋鼓吹曲辞一致的。但是应该看到的是，同样具有的典雅风格，何承天的鼓吹曲辞更具有文采。这是因为何承天的曲辞中使用了一些诗歌创作的艺术手法，比如，景物描写，“石上流水，湔湔其波”，比如，借景抒情，“发源幽岫，永归长河。瞻彼逝者，岁月其偕”等等。

---

① 《宣受命》，郭茂倩《乐府诗集》，第19卷，第276页，北京，中华书局，1979。

② 《思悲公篇》，郭茂倩《乐府诗集》，第19卷，第287页，北京，中华书局，1979。

③ 《石流篇》，郭茂倩《乐府诗集》，第19卷，第291页，北京，中华书局，1979。

何承天鼓吹曲辞中与魏晋鼓吹曲辞相似之处，恰恰与魏晋鼓吹曲辞作为乐辞的特点相吻合，从这一点或可说明何承天的鼓吹曲辞同魏晋鼓吹曲辞一样是可以入乐演唱的，至少其中的一些曲辞是可以演唱的。何承天的鼓吹曲辞多被认为是“私造”、“未尝被于歌”，但是，“未尝被于歌”并不妨碍其曲辞具有可歌的性质，这是其还没有摆脱乐辞的性质所呈现出来的特点。

相比较魏晋鼓吹曲辞，何承天的鼓吹曲辞还有些不同点。首先，何承天的鼓吹铙歌十五篇中有七篇是整齐的五言结构，它们是《朱路篇》、《雍离篇》、《君马篇》、《芳树篇》、《雉子游原泽篇》、《上邪篇》、《远期篇》。魏晋鼓吹曲辞中有五言句式，但是没有一首曲辞是完完整整的五言，这是何承天的鼓吹曲辞与魏晋鼓吹曲辞形式上的明显不同。五言是汉代以来文人诗歌创作的主要形式，整个魏晋南北朝时期都是五言诗发展的鼎盛时期。五言诗到了宋、齐之时已经成为了成熟的文人抒情诗代表，上升到了“正体”的地位。而作为乐辞来讲，仍是以三言、四言为主，尤其是雅乐歌辞一直都是保持着四言的古质、典雅之风。鼓吹乐虽然不似祭祀、郊庙雅乐，但尊崇的地位也是很高的。所以，从何承天鼓吹曲辞的五言形式来看，其与文人诗歌更接近一些。

其次，何承天的鼓吹曲辞，尤其是有完整五言结构的曲辞，具有了较明显的个人抒情性。同是对应汉铙歌《上邪》的鼓吹曲辞，看看何承天所作与晋鼓吹曲辞有什么区别：

> 大晋承运期，德隆圣皇。时清晏，白日垂光。应箓图，陟帝位，继天正玉衡。化行象神明，至哉道隆虞与唐，元首敷洪化，百寮股肱并忠良。民大康，隆隆赫赫，福祚盈无疆。①
>
> 上邪下难正，众枉不可矫。音和响必清，端影缘直表。大化扬仁风，齐人犹偃草。圣王既已没，谁能弘至道。开春湛柔露，代终肃严霜。承平贵孔、孟，政弊侯申、商。孝公明赏罚，六世犹克昌。李斯肆滥刑，秦民所以亡。汉宣隆中兴，魏祖中三方。譬彼针与石，效疾而称良。《行苇》非不厚，悠悠何讵央。琴瑟时

① 晋鼓吹曲辞《大晋承运期》，郭茂倩《乐府诗集》，第 19 卷，第 279 页，北京，中华书局，1979。

文学研究

未调，改弦当更张。矧乃治天下，此要安可忘。①

以上鼓吹曲辞的内容都是关于颂圣德的，晋鼓吹曲辞颂功德，多用大而空的套话，有气势，但是少情感；何承天的鼓吹曲辞歌颂中有劝讽，而且带有强烈的感情，这种感情不是泛泛的、大众化的，而是一己的、个性的。如"上邪下难正，众枉不可矫"，"圣王既已没，谁能弘至道"，"矧乃治天下，此要安可忘"，在这样的语句中表现的是对圣治的忧虑和关心，是出于一个士大夫对国家的爱国心，这样的认识、这样的感情表达是他个人的，而不是大众化的。

第三，何承天的鼓吹曲辞相比较魏晋的鼓吹曲辞，在整体内容上有了新的特点，那就是"赋题"。魏、吴、晋的鼓吹曲每一首都对应汉铙歌的曲调，如：魏鼓吹曲《邕熙》，《晋书·乐志》曰："改汉《芳树》为《邕熙》，言魏氏临其国，君臣邕穆，庶积咸熙也。"② 吴鼓吹曲《承天命》，《古今乐录》曰："《承天命》者，言上以圣德践位，道化至盛也。当汉《芳树》。"③ 晋鼓吹曲《天序》，《宋书·乐志》曰："《天序》，古《芳树行》。《天序》，言圣皇应历受禅，弘济大化，用人各尽其才也。"④ 魏、吴、晋的不同曲辞，都是对应了同一首汉铙歌《芳树》。但是，魏、吴、晋的鼓吹曲辞与《芳树》这个题而意思并没有关联。何承天也作了《芳树篇》：

芳树生北庭，丰隆正徘徊。翠颖陵冬秀，红葩迎春开。佳人闲幽室，惠心婉以谐。兰房掩绮幌，绿草被长阶。日夕游云际，归禽命同栖。皓月盈素景，凉风拂中闺。哀弦理虚堂，要妙清且凄。啸歌流激楚，伤此硕人怀。梁尘集丹帷，微飙扬罗袿。岂怨嘉时暮，徒惜良原乖。⑤

同魏晋鼓吹曲一样，何承天的鼓吹铙歌十五篇也是与汉铙歌对应的，

① 何承天鼓吹曲辞《上邪篇》，郭茂倩《乐府诗集》，第19卷，第290页，北京，中华书局，1979。

② 郭茂倩《乐府诗集》，第18卷，第268页，北京，中华书局，1979。

③ 郭茂倩《乐府诗集》，第18卷，第274页，北京，中华书局，1979。

④ 《宋书》，第22卷，第651页，北京，中华书局，1974。

⑤ 郭茂倩《乐府诗集》，第19卷，第290页，北京，中华书局，1979。

但是，与魏晋鼓吹曲不同的是，这种对应还表现为题目与汉铙歌一致。不仅如此，何承天是在汉铙歌曲题下，作了赋咏汉铙歌曲题题面的曲辞。以上所列的《芳树篇》，很明显其内容就是赋咏了“芳树”这个题面。

何承天的鼓吹曲辞因为赋咏题面意思，所以不再遵循汉铙歌的古意，这一点郭茂倩在题解中已经进行了说明：

> 宋何承天《朱路篇》曰：“朱路扬和鸾，翠盖曜金华。”但盛称路车之美，与汉曲异矣。
>
> 宋何承天《上陵者篇》曰：“上陵者相追攀。”但言升高望远、伤时怨叹而已。
>
> 宋何承天《将进酒篇》曰：“将进酒，庆三朝。备繁礼，荐嘉肴。”则言朝会进酒，且以濡首荒志为戒。
>
> 宋何承天《有所思篇》曰：“有所思，思昔人，曾、闵二子善养亲。”则言生罹荼苦，哀慈亲之不得见也。
>
> 宋何承天有《雉子游原泽篇》，则言避世之士，抗志清霄，视卿相功名犹冰炭之不相入也。
>
> 宋何承天《临高台篇》曰：“临高台，望天衢，飘然轻举凌太虚。”则言超帝乡而会瑶台也。①

郭茂倩特别指出了何承天鼓吹曲辞中与汉铙歌不同的篇目，虽然没有明确说明何承天的鼓吹曲辞是赋题面，但是很明显，他已经注意到了何承天的鼓吹曲辞与汉铙歌的不同。

通过以上的分析可以看出，何承天的鼓吹铙歌十五篇有与魏晋鼓吹曲辞相同或相似之处，也有与之不同之处。如果作一个简单的区分，可以说何承天的鼓吹铙歌十五篇中与魏晋鼓吹曲辞相似的篇章是乐辞，与之不同的篇章是抒情诗。对于一个人同一时期创作的一组作品，这样结论当然是不妥当的。不过，在没有史料记载何承天的鼓吹曲辞入乐或是不入乐的情况下，以上的分析应该可以说明，如果是作为乐辞来创作的，那么，何承天的鼓吹曲辞中已经带有了文人抒情诗的特点。

---

① 以上皆见于汉铙歌曲调题解，郭茂倩《乐府诗集》，第16卷，北京，中华书局，1979。

明许学夷的《诗源辨体》称："何承天铙歌十五曲，其五言声调略与士衡相类，较傅玄为胜；杂言《将进酒》等，较之于玄，则更鄙陋矣。"①陆机擅长写乐府诗，傅玄作晋鼓吹曲辞。许学夷的这段话正说明了何承天鼓吹十五曲中有似文人诗的五言，也有不像乐辞了的杂言。何承天的鼓吹曲辞体现着乐辞中的文人化特点。

何承天的鼓吹铙歌十五篇是鼓吹在发展变化过程中的一个环节，也是鼓吹在宫廷外流传的过程中体现出来的形式，把何承天的鼓吹曲辞放在鼓吹的流传中来看，就可以看出鼓吹曲辞在发展变化中与乐、与文人诗的关系，明于慎行《谷山笔麈》言：

> 《短箫铙歌》，汉之黄门鼓吹也。……魏、晋所制，如以某曲当某曲，皆各叙其开创功德，与汉曲本辞绝不相蒙，体制亦复不类，而谓其当者，想祖其音节，或准其次第然耳。宋何承天私造《铙歌》十五篇，皆即汉曲旧名之义而以己意咏之，与其曲之音节不复相准，谓之拟题。自是以后，江左、隋、唐皆相继模仿，惟取其名义，而《乐府》之法荡然尽矣。②

于慎行《谷山笔麈》中对鼓吹的认识是有见地的，魏晋鼓吹与汉铙歌的关系是要"祖其音节"，何承天的鼓吹铙歌十五篇是"皆即汉曲旧名之义而以己意咏之，与其曲之音节不复相准，谓之拟题"。于慎行认为何承天的鼓吹曲辞与汉铙歌的音乐已经"不复相准"，这是有可能的，但是他没有看到何承天的鼓吹曲辞中有一部分篇章在形式和内容上与魏晋鼓吹曲辞有诸多相类之处，毕竟这样的篇章和之后文人的拟题之作是有明显区别的。所以说并不能断言否认何承天的鼓吹曲辞中的音乐性。对于这个问题应该这样来看，何承天的鼓吹曲辞是在流传过程中人们最初接受鼓吹这种形式时表现出来的形态，可以说是一种音乐与文学夹杂的形式，也可以说是一种音乐向文学过渡的形式。"自是以后，江左、隋、唐皆相继模仿，惟取其名义。"郭茂倩在题解中亦称："虽有汉曲旧名，大抵别增新意。"在何承天之后，文人接受鼓吹曲时逐渐抛开了音乐，而只是"取其名义"，作乐府诗作了。

---

① 许学夷《诗源辨体》，第7卷，第119页，北京，人民文学出版社，1998。

② 于慎行《谷山笔麈》，第8卷，第88页，北京，中华书局，1984。

二、谢朓的齐随王鼓吹曲

在宋何承天之后一组较特殊的鼓吹曲辞是谢朓的齐随王鼓吹曲十首。谢朓在齐永明年末，作了齐随王鼓吹曲十首。据郭茂倩解题，齐随王鼓吹曲十首是"齐永明八年，谢朓奉镇西随王教于荆州道中作"，① 《南齐书·武十七王列传》齐随王于永明八年之事是这样记载的：

> 八年，代鱼复侯子响为使持节、都督荆雍梁宁南北秦六州、镇西将军、荆州刺史，给鼓吹一部。②

齐随王领荆州刺史确实是在永明八年，而且同时还被赐鼓吹一部，这就为谢朓作鼓吹曲提供了依据。郭茂倩在题解中明确称谢朓作鼓吹曲十首是"奉镇西随王教"，这一点至少说明谢朓作鼓吹曲是奉命而作。而且也说明萧齐之时，边镇将军可以拥有不同于朝廷的自己的鼓吹曲。那么，给赐鼓吹到臣子那里，鼓吹乐的演奏人员是可以演奏被给赐者自己所造鼓吹曲的。事实上，据文献记载只见齐随王鼓吹曲这一例，也许作鼓吹曲的自由度虽然较大，而真正自己作一套曲辞的情况很少。不管怎样，齐随王既然命谢朓作了鼓吹曲辞，那么也就没有束之高阁的道理，齐随王鼓吹曲自然是被演唱的。

谢朓的齐随王鼓吹曲十首，一曰《元会曲》，二曰《郊祀曲》，三曰《钧天曲》，四曰《入朝曲》，五曰《出藩曲》，六曰《校猎曲》，七曰《从戎曲》，八曰《送远曲》，九曰《登山曲》，十曰《泛水曲》。从题目上来看显然就是一组仪式用曲，涉及祭祀、节日、出行、游猎等多个方面，是举行以上活动时要演奏的乐曲。

《乐府诗集》题解称："《钧天》已上三曲颂帝功，《校猎》已上三曲颂藩德。"③ 虽然有了自造鼓吹曲的自由度，但是在内容上还是保持鼓吹曲歌功颂德的主旨的。相比朝廷制鼓吹曲，《校猎》以下四曲的内容是比较特殊的，《从戎》、《送远》、《登山》、《泛水》，从题目上就可

---

① 郭茂倩《乐府诗集》，第20卷，第293页，北京，中华书局，1979。
② 《南齐书》，第40卷，第710页，北京，中华书局，1972。
③ 郭茂倩《乐府诗集》，第20卷，第293页，北京，中华书局，1979。

以看出不关颂功德，而是表现边镇藩王的生活，尤其是《登山》、《泛水》二曲更是边镇藩王悠游生活的写照，可见，谢朓作的齐随王鼓吹曲显然是具有藩镇特色的一组鼓吹曲。

南齐之乐，尤其是雅乐歌辞多用文人之作，这一点在《南齐书·乐志》中有明确的记载：

> （齐武帝）建元二年，有司奏，郊庙雅乐歌辞旧使学士博士撰，搜简采用，请敕外，凡肄学者普令制立。参议："太庙登歌宜用司徒褚渊，余悉用黄门郎谢超宗辞。"超宗所撰，多删颜延之、谢庄辞以为新曲，备改乐名。①

南齐乐"多删颜延之、谢庄辞以为新曲"，颜延之、谢庄本以诗文擅长，删他们之"辞"所作的"新曲"，其曲辞应该具有较高的文学性。据《南齐书·乐志》记载，南齐乐中虽然只有雅乐使用了当时文人所作的文辞，但是这应该反映了一种趋势，那就是自宋、齐时开始了的文人对乐辞的参与，也就是说，乐府乐辞在流传中逐渐受到了文人的重视。

谢朓为齐随王作鼓吹曲，随王子隆本身就是一个有文才之人，而且他很赏识同样有文才的谢朓，《南齐书·武十七王列传》和《南史·谢灵运列传》中有载：

> 随郡王子隆，字云兴，世祖第八子也。有文才。……子隆娶尚书令王俭女为妃，上以子隆能属文，谓俭曰："我家东阿也。"俭曰："东阿重出，实为皇家蕃屏。"②
>
> 朓字玄晖，少好学，有美名，文章清丽。为齐随王子隆镇西功曹，转文学。子隆在荆州，好辞赋，朓尤被赏，不舍日夕。③

谢朓这样身兼文人与人臣的身份，可以说为他作鼓吹曲辞创造了条件。

以上是从客观着眼，从主观来看，鼓吹曲辞也是很受文人、诗家

---

① 《南齐书》，第11卷，第167页，北京，中华书局，1972。

② 《南齐书》，第40卷，第710页，北京，中华书局，1972。

③ 《南史》，第19卷，第532页，北京，中华书局，1975。

青睐的，清田雯《古欢堂杂著》言：

> 鼓吹曲辞，歌谣杂体，五色相宣，八音协畅，诗家所必采也。①

"五色相宣"，指文辞有文采，也比喻音声的和谐。"八音协畅"，八音是指八种乐器，是音乐领域内的概念。加之鼓吹曲辞和歌谣杂体并提，可以说诗家青睐鼓吹曲辞的原因不仅仅是文辞有文采，还包括其作为乐辞音韵和谐、流畅的特征。

谢朓的齐随王鼓吹曲虽然仍然是乐辞，但是相比较魏晋朝廷制鼓吹曲辞更具有文学性。表现之一就是随王鼓吹曲辞在形式上更趋新一些。这些曲辞形式上都是完整的五言结构，而同时期朝廷的礼乐中还是多保留三言、四言的句式。举鼓吹曲中的《入朝曲》为例：

> 江南佳丽地，金陵帝王州。逶迤带绿水，迢递起朱楼。飞甍夹驰道，垂杨荫御沟。凝笳翼高盖，叠鼓送华辀。献纳云台表，功名良可收。②

此首曲辞中"凝笳翼高盖，叠鼓送华辀"一句，可以在诗论家里作为"用字不苟"的典范，明杨慎《升庵诗话》云：

> 谢玄晖《鼓吹曲》："凝笳翼高盖，叠鼓送华辀。"李善注："徐引声谓之凝，小击鼓谓之叠。"岑参《凯歌》："鸣笳擂鼓拥回军。"急引声谓之鸣，疾击鼓谓之擂。凝笳叠鼓，吉行之文仪也。鸣笳擂鼓，师行之武备也。诗人之用字不苟如此，观者不可草草。③

同样的一句放在乐府中来论，就与音乐相关，明冯惟讷《古诗纪》云：

---

① 田雯《古欢堂杂著》，第1卷，四库全书文渊阁本。

② 郭茂倩《乐府诗集》，第20卷，第294页，北京，中华书局，1979。

③ 杨慎《升庵诗话》，第13卷，见丁福保编《历代诗话续编》，第907页，北京，中华书局，1983。

乐府有鼓吹曲，其昉于黄帝记里鼓之制乎，后世有鼓吹、骑吹、云吹之名。……谢朓诗"鸣笳翼高盖，叠鼓送华辀"，此言骑吹也。①

暂且不论冯惟讷的"鼓吹、骑吹、云吹"之说确否，他选用谢朓鼓吹曲中的语句来描述骑吹，应该是看重了其鼓吹曲辞的乐辞特点的。

不仅如此，在艺术表现上随王鼓吹曲也不同于魏晋朝廷制鼓吹曲，以《登山曲》和《泛水曲》为例：

天明开秀崿，澜光媚碧堤。风荡飘莺乱，云行芳树低。暮春春服美，游驾凌丹梯。升峤既小鲁，登峦且怅齐。王孙尚游衍，蕙草正萋萋。②

玉露霑翠叶，金风鸣素枝。罢游平乐苑，泛鹢昆明池。旌旗散容裔，箫管吹参差。日晚厌遵渚，采菱赠清漪。百年如流水，寸心宁共知。③

这两首曲辞写得清丽、谐美，是小谢的当行之作。这样的曲辞在魏晋鼓吹曲辞中是绝不会出现的，就是何承天的鼓吹铙歌十五篇中也没有能与之相比较的篇目。谢朓作的鼓吹曲辞是要用于仪式乐中的，所以曲辞当然不乏乐辞的特点，比如说一韵到底，而且押韵严整，这样都是为了更适于演唱。除此之外，他的鼓吹曲辞更突出了文学性。注重景物的刻画，以景物的刻画来抒发感情，追求诗歌艺术的美感，用艺术的美来感染人，等等，这些都是文学的手法。谢朓的随王鼓吹曲辞是在乐辞中仍然要追求艺术的美，把乐辞也作为一种文学创作来对待，不惟单纯地合于音乐。在谢朓这里鼓吹曲辞达到了文学性和音乐性的统一。

在鼓吹曲辞文人化的进程中，如果说何承天的鼓吹铙歌十五篇是发端的话，那么，谢朓的随王鼓吹曲十首就是进程中的高潮。发端表

---

① 冯惟讷《古诗纪》，第153卷，四库全书文渊阁本。

② 《登山曲》，郭茂倩《乐府诗集》，第20卷，第295页，北京，中华书局，1979。

③ 《泛水曲》，郭茂倩《乐府诗集》，第20卷，第295页，北京，中华书局，1979。

现了文人化的趋势，而高潮则具有了清晰的、明了的文人化特点。

与谢朓的身份相类似的另一个创作鼓吹曲辞的文人是沈约。《乐府诗集》标梁鼓吹曲辞作者为沈约，沈约作梁鼓吹铙歌曲辞十二首。沈约与谢朓一样也是齐、梁时有盛名的文学之士。沈约创作的鼓吹曲辞承继汉铙歌，与汉曲一一对应，就是有梁一代的朝廷用曲，在史书乐志中有记载。谢朓的齐随王鼓吹曲不是萧齐的朝廷鼓吹曲，也不承汉铙歌，现今所能见到的最早收录谢朓齐随王鼓吹曲的是他的本集和《艺文类聚》，而不见于史书乐志，在史家眼里是不被看作古今治乐内容的。所以，沈约创作的鼓吹曲辞和谢朓的随王鼓吹曲辞不尽相同，沈约所作更应该归于魏晋鼓吹曲辞的发展脉络之中，而不能纳人何承天、谢朓所作非朝廷用鼓吹曲辞中。当然，这样的话，沈约在梁时之创作虽然也是文人作鼓吹曲辞，但却并未反映出鼓吹曲辞的文人化特点。

三、齐梁的文人鼓吹乐府诗

南朝萧齐时期，诗歌创作中出现了大量的文人鼓吹乐府诗。在这些文人创作之中又是以谢朓和沈约较为独特，因为他们二人作过鼓吹乐辞，同时还与范云、王融、刘绘等人作了赋汉鼓吹曲名诗。《谢宣城集》中有他们所赋诗歌的收录，题为《同沈右率诸公赋鼓吹曲名先成为次》。这一组诗歌的创作时间是在谢朓为"随王文学之时"。《南齐书·谢朓传》载："（谢朓）解褐豫章王太尉行参军，历随王东中郎府，转王俭卫军东阁祭酒，太子舍人、随王镇西功曹，转文学。"① 谢朓是在随王任镇西将军之后"转文学"。《南齐书·武十七王传》："（永明）八年，（子隆）代鱼复侯子响为使持节、都督荆雍梁宁南北秦六州、镇西将军、荆州刺史，给鼓吹一部。"② 随王子隆任镇西将军是在永明八年（490），随王年二十一亡，其时是延兴元年（494）。所以，谢朓为随王文学是在永明八年之后，也就是永明末年。

永明末年，文学尤盛，谢朓、沈约等人意气相投，是当时文坛的主要参与者和领导者，《南齐书》和《梁书》中有载：

---

① 《南齐书》，第47卷，第825页，北京，中华书局，1972。

② 《南齐书》，第40卷，第710页，北京，中华书局，1972。

永明末，京邑人士盛为文章谈义，皆凑竟陵王西邸。①

永明末，盛为文章。吴兴沈约、陈郡谢朓、琅邪王融以气类相推毂。②

竟陵王子良开西邸，招文学，高祖与沈约、谢朓、王融、萧琛、范云、任昉、陆倕等并游焉，号曰八友。③

谢朓、沈约、范云、王融、刘绘在永明末年创作了一组赋鼓吹曲名的诗。这一组诗歌使用的是赋题的形式，选取了《临高台》、《芳树》、《巫山高》、《有所思》这几个汉铙歌古题，④ 依题面意思进行了赋咏。诗歌采取了五言的句式，讲究声律，是当时盛行的“永明体”。谢朓等人逞才竞能，尽展情怀，追求诗歌的艺术表现力，创作的这一组诗歌是典型的文人乐府抒情诗。此时鼓吹曲辞真正到了文人的手中，完成了文人化的进程。

文人作乐府诗，尤其是直接咏题面意的赋题乐府在齐、梁时转盛，这样的乐府诗抛开了乐府古辞的内容，只把乐府古题作为了一个赋咏的对象。⑤ 唐吴兢《乐府古题要解》对赋咏古题有一个比较概括的说明：

乐府之兴，肇于汉魏。历代文士，篇咏实繁。或不睹于本章，便断题取义。赠夫利涉，则述《公无度河》；庆彼载诞，乃引《乌生八九子》；赋雉斑者，但美绣颈锦臆；歌天马者，唯叙骄驰乱踏。类皆若兹，不可胜载。递相祖习，积用为常，欲令后生，何以取正？⑥

---

① 《南齐书》，第48卷，第841页，北京，中华书局，1972。

② 《南齐书》，第52卷，第898页，北京，中华书局，1972。

③ 《梁书》，第1卷，第2页，北京，中华书局，1973。

④ 范云赋《当对酒》，应为鼓吹曲名《将进酒》。题名有出入，在《乐府诗集》中未收录此诗，本文在讨论时也不与纳入。

⑤ 关于赋题的问题，钱志熙《齐梁拟乐府诗赋题法初探——兼论乐府写作方法之流变》（《北京大学学报》1995年第4期）一文中较早作出论述。

⑥ 吴兢《乐府古题要解》，卷上，见丁福保《历代诗话续编》，第24页，北京，中华书局，1983。

吴兢指出了乐府发展过程中“不睹于本章，便断题取义”的趋势，而且例举了鼓吹曲《雉子班》，可以说作鼓吹乐府诗的“断题取义”是比较典型的。元吴莱从声辞的关系说明赋乐府古题的情况，更为直接，其《与黄明远第三书论乐府杂说》中言：

> 奈何后世拟古之作，曾不能倚其声以造辞，而徒欲以其辞胜。齐、梁之际，一切见之新辞无复古意，至于唐世又以古体为今体。宫中乐《河满子》，特五言而四句耳，岂果论其声耶？他若《朱鹭》、《雉子班》等曲，古者以为标题下则皆述别事，今返形容二禽之美以为辞，果论其声，则已不及乎汉世儿童巷陌之相和者矣，尚何以乐府为哉？《传》有之兴于诗、立于礼、成于乐，盖诗之与乐固为二事，诗以其辞言者也，乐府以其声言者也。①

吴莱认为后世的拟乐府之作“不能倚其声以造辞，而徒欲以其辞胜”，抛开了本事，“他若《朱鹭》、《雉子班》等曲，古者以为标题下则皆述别事，今返形容二禽之美以为辞”，只是以文辞取胜。他特举鼓吹曲辞为例，鼓吹曲辞在齐、梁之时失古意，“尚何以乐府为哉？”鼓吹曲辞流传到了齐、梁时期，受到了文人的青睐，文人抛开古题的古意，但以题面之意创作乐府诗。明于慎行《谷山笔麈》言：

> 《汉铙歌》二十二曲，盖骑吹也，其中多言登降山坡、弋射鸟兽之事，而其词旨所寓，又多感遇伤时之叹。魏、晋以降，不能传其声谱而拟其曲数以修鼓吹。齐、梁以来，又不能拟其篇数，而取其篇名以模《乐府》。总之其体绝矣。②

于慎行认为魏、晋以来作鼓吹曲辞不能传汉铙歌的音乐，而齐、梁以来只是“取其篇名以模《乐府》”。他感叹：“总之其体绝矣。”汉铙歌之体在齐、梁时已经完全不存了。“其体绝矣”，“绝”的是汉铙歌的古音乐和汉铙歌古辞古意。于慎行这段话正是说明了汉铙歌鼓吹曲在流

---

① 吴莱《与黄明远第三书论乐府杂说》，《渊颖集》，第7卷，上海，商务印书馆，1985。

② 于慎行《谷山笔麈》，第8卷，第89页，北京，中华书局，1984。

传过程中的变化，汉铙歌流传到魏、晋之时还保持着鼓吹乐辞合一的特点，也就是说魏、晋鼓吹还是以乐为主，虽然使用的乐可能已经不是汉乐。经过了宋何承天的鼓吹铙歌、谢朓的随王鼓吹曲，到了萧齐之时，鼓吹出现了新的情况，文人只把鼓吹曲题作为了赋咏的对象。

除了作赋鼓吹曲名的谢朓、沈约等以外，在齐、梁之时，还有不少文人作了鼓吹乐府诗，如《南史·文学列传》所载的费昶：

> （费）昶善为乐府，又作鼓吹曲。武帝重之，敕曰："才意新拔，有足嘉异。昔郎惮博物，卞兰巧辞。束帛之赐，实惟劝善。可赐绢十匹。"①

费昶作过拟鼓吹乐府《巫山高》、《芳树》、《有所思》，见于《乐府诗集》第十七卷。费昶作鼓吹曲辞还受到了武帝的赏识，为此获得赏赐。在这样的促进之下，鼓吹乐府的创作必然会有较大的发展。

南朝文人赋咏汉铙歌的诗作数量很大，而且作为汉铙歌的赋题之作，最早也是南朝文人所为。下面对文人最早赋咏汉铙歌的情况作一个总结。

文人赋咏汉铙歌情况一览表

曲调	赋题者	赋题乐府诗
朱鹭	梁·王僧孺	因风弄玉水，映日上金堤。犹持畏罗缴，未得异凫鹥。闻君爱白雉，兼因重碧鸡。未能声似凤，聊变色如珪。愿识昆明路，乘流饮复栖。
艾如张	陈·苏子卿	谁在闲门外，罗家诸少年。张机蓬艾侧，结网槿篱边。若能飞自勉，岂为缯所缠。黄雀傥为诫，朱丝犹可延。
上之回	梁·简文帝	前旆拂回中，后车隅桂宫。轻丝临云罕，春色绕川风。桃林方灼灼，柳路日曈曈。笳声骇胡骑，清磬詟山戎。微臣今拜手，愿帝永无穷。
战城南	梁·吴均	躞蹀青骊马，往战城南畿。五历鱼丽阵，三入九重围。名慑武安将，血污秦王衣。为君意气重，无功终不归。

① 《南史》，第72卷，第1783页，北京，中华书局，1975。

续表

曲调	赋题者	赋题乐府诗
巫山高	齐·虞羲	南国多奇山，荆巫独灵异。云雨丽以佳，阳台千里思。勿言可再得，特美君王意。高唐一断绝，光阴不可迟。
将进酒	梁·昭明太子	洛阳轻薄子，长安游侠儿。宜城溢渠盌，中山浮羽卮。
君马黄	陈·蔡君知	君马径西极，臣马出东方。足策浮云影，珂连明月光。水冻恒伤骨，蹄寒为践霜。踌躇嗟伏枥，空想欲从良。
芳树	齐·谢朓	早翫华池阴，复影沧洲泄。椅柅芳若斯，葳蕤纷可结。霜下桂枝销，怨与飞蓬折。不厕玉盘滋，谁怜终委绝。
有所思	齐·刘绘	别离安可再，而我更重之。佳人不相见，明月空在帷。共衔满堂酌，独敛向隅眉。中心乱如雪，宁知有所思。
雉子班	梁·吴均	可怜雉子班，群飞集野甸。文章始陆离，意气已惊狷。幽并游侠子，直心亦如箭。死节报君恩，谁能孤恩眄。
临高台	齐·谢朓	千里常思归，登台临绮翼。才见孤鸟还，未辨连山极。四面动春风，朝夜起寒色。谁知倦游者，嗟此故乡忆。
远期	梁·张率	远期终不归，节物坐将变。白露怆单衫，秋风息团扇。谁能久离别，他乡且异县。浮云蔽重山，相望何时见。寄言远期者，空闺泪如霰。
玄云	梁·张率	坏阵压峨垒，遮窗暗思扉。映日斜生海，跨树似鹏飞。梦山妾已去，落雁何由归。
钓竿	梁·沈约	桂舟既容与，绿浦复回纡。轻丝动弱芰，微楫起单凫。扣舷忘日暮，卒岁以为娱。

（表中内容据《乐府诗集》）

此表中有需要说明之处，首先，何承天作鼓吹铙歌十五篇，虽然也有赋题的特点，但是因为他所作是与汉铙歌十八首相对应的，以献于朝廷为目的的一组曲辞，所以和文人创作的鼓吹乐府诗不同。在此不作为文人赋题的最早作品。其次，据《乐府诗集》的收录，《临高台》和《钓竿》两首魏文帝也曾作过，但是魏文所作不离汉铙歌古意，不是赋题之作，所以，谢朓、沈约之作仍是最早的赋题乐府。

观最早的汉铙歌赋题之作，有以下几个特点：一是作者基本上都是南朝齐、梁、陈时的文人。据《乐府诗集》收录的作者年代来看，南齐的有三人，刘绘、谢朓、虞羲，萧梁有六人，王僧儒、昭明太子、简文帝、吴均、张率、沈约，陈代有二人，苏子卿、蔡君知；二是汉

铙歌二十二个曲题，并未全部赋咏，《思悲翁》、《拥离》、《上陵》、《圣人出》、《上邪》、《石留》、《务成》、《黄爵》八个曲题没有作品；三是赋题之作都是五言诗，而且讲究声律，是其时盛行的永明体。

首先，从作者情况来看，南齐的诗人有三位，他们是谢朓、刘绘和虞羲，创作了四个曲题，其中谢朓作了两个。谢朓、刘绘所作，正是他们与沈约、范云、王融一起作赋鼓吹曲名组诗里的三首，由此可见，谢朓等人的那一次聚会赋诗是具有开创性的。也就是说，对于鼓吹曲辞的赋题之作是从他们最先开始的，那么，赋咏哪些曲题，选择什么样的赋咏方式，他们对后来者是有影响的。这一点在下文详论。赋题作者最多的是梁代，共有六人，他们是简文帝、昭明太子、沈约、王僧儒、吴均、张率。梁代的作者最多，所赋的曲题数目也最大，在十四个曲题中有八个是他们所作。可见，鼓吹曲辞的赋题拟作到了梁代已经很兴盛。

这些鼓吹曲辞的最早创作和创作较丰的诗人，他们对曲题的理解和改造是明显的，如郭茂倩在汉铙歌各曲的题解中明确指出：

若陈苏子卿云："张机蓬艾侧。"唐李贺云："艾叶绿花谁翦刻。"俱失古题本意。①

若齐王融"想像巫山高"，梁范云"巫山高不极"。杂以阳台神女之事，无复远望思归之意也。②

若梁昭明太子云"洛阳轻薄子"，但叙游乐饮酒而已。②

《乐府解题》曰："古词中有云：'妒人之子愁杀人，君有他心，乐不可禁。'若齐王融'相思早春日'，谢朓'早玩华池阴'，但言时暮、众芳歇绝而已。"④

若齐王融"如何有所思"，梁刘绘"别离安可再"，但言离思

① 《艾如张》题解，郭茂倩《乐府诗集》，第16卷，第226页，北京，中华书局，1979。

② 《巫山高》题解，郭茂倩《乐府诗集》，第16卷，第228页，北京，中华书局，1979。

③ 《将进酒》题解，郭茂倩《乐府诗集》，第16卷，第229页，北京，中华书局，1979。

④ 《芳树》题解，郭茂倩《乐府诗集》，第16卷，第229页，北京，中华书局，1979。

而已。①

《乐府解题》曰："古词云：'雉子高飞止，黄鹄飞之以千里，雄来飞，从雌视。'若梁简文帝'妒场时向陇'，但咏雉而已。"②

《乐府解题》曰："古词言：'临高台，下见清水中有黄鹄飞翻，关弓射之，令我主万年。'若齐谢朓'千里常思归'，但言临望伤情而已。"③

郭茂倩指出了这种变化，这种变化就是因为赋题者对题目理解的不同而造成的，赋题创作最直接的表现就是脱离古题后对乐府题目的一次再创作。

从齐、梁鼓吹乐府诗的作者情况还能看出鼓吹曲辞的赋题创作，其中心是竟陵王的西邸，其领导者是谢朓和沈约。最早的创作者中谢朓、沈约属竟陵八友，王僧孺、虞羲和刘绘也入于西邸，《南史·王僧孺列传》和《南齐书·刘绘列传》中有载：

司徒竟陵王子良开西邸，招文学，僧孺与太学生虞羲、丘国宾、萧文琰、丘令楷、江洪、刘孝孙并以善辞藻游焉。④

永明末，京邑人士盛为文章谈义，皆凑竟陵王西邸。绘为后进领袖，机悟多能。时张融、周颙并有言工，融音旨缓韵，颙辞致绮捷，绘之言吐，又顿挫有风气。⑤

竟陵王所开西邸是文人们作诗赋题的中心，赋鼓吹之作也是文人们创作中的一项内容。谢朓等人作过赋鼓吹曲名的一组诗，以创作的数量、水平以及谢朓在文坛中的辈分来看，其时的领导者应该是谢朓。除了谢朓，还有沈约。沈约在当时文坛上的地位举足轻重，《南史·文学列传》和《梁书·张率列传》载：

① 《有所思》题解，郭茂倩《乐府诗集》，第16卷，第230页，北京，中华书局，1979。

② 《雉子斑》题解，郭茂倩《乐府诗集》，第16卷，第230页，北京，中华书局，1979。

③ 《临高台》题解，郭茂倩《乐府诗集》，第16卷，第230页，北京，中华书局，1979。

④ 《南史》，第59卷，第1460页，北京，中华书局，1975。

⑤ 《南齐书》，第48卷，第841页，北京，中华书局，1972。

吴均字叔庠，吴兴故鄣人也。家世寒贱，至均好学有俊才，沈约尝见均文，颇相称赏。①

（张率）与同郡陆倕幼相友狎，常同载诣左卫将军沈约，适值任昉在焉，约乃谓昉曰："此二子后进才秀，皆南金也，卿可与定交。"由此与昉友善。②

从史书中的记载可以看出，沈约其时有文坛盟主的地位，吴均、张率能受到沈约的肯定是很不容易的。沈约的创作方式和创作类型对他人是有影响的，吴均等人得到他的赏识，会在创作上追随他。因而，针对于鼓吹赋题拟作这部分创作来说，沈约也是起到领导作用的。

其次，汉铙歌二十二个曲题，文人作赋题之作的有十四个，未赋的是八个。先来看这赋咏的十四个曲题，按照时间先后，南齐赋咏的是《巫山高》、《芳树》、《有所思》、《临高台》，梁代赋咏的是《朱鹭》、《上之回》、《战城南》、《将进酒》、《雉子斑》、《远如期》、《玄云》、《钓竿》，陈代赋咏的是《艾如张》、《君马黄》。从这个先后顺序可以看出，诗作者选择赋咏对象时关注的是曲题题面的意思，题面较美，或者是从题面容易纵深到个人抒情，这样的曲题被最先选中。《芳树》从题面之意来看就很有美感，《巫山高》、《有所思》、《临高台》这三个题目从题面上很容易去抒发普遍的个人情感，所以，这四个题目在谢朓等人作赋鼓吹曲名诗时就被最先赋咏。再看未被赋咏的八个题目，它们是《思悲翁》、《拥离》、《上陵》、《圣人出》、《上邪》、《石留》、《务成》、《黄爵》，这八个题目从题面上来看就很枯燥、艰涩、费解，总之缺乏抒情上的美感，这样的题目没能受到南朝文人青睐，赋题之作一篇都没有。

从鼓吹曲题在南朝被赋咏的先后顺序中，还可以看出最初赋咏者，也就是在永明末年赋鼓吹曲名的谢朓、沈约等人，对后来者的影响。后来所选择赋咏的鼓吹曲题都是延续了最初者的审美规范，梁代和陈代的鼓吹乐府创作明显是挑选了汉铙歌中其余的更适合赋咏的题目。不仅如此，汉铙歌的赋题之作在南朝时被赋咏的题目，也成为其后唐

① 《南史》，第72卷，第1780页，北京，中华书局，1975。

② 《梁书》，第33卷，第475页，北京，中华书局，1973。

代诗人大量赋咏的题目，唐代并没有在南朝未赋咏的八个题目中选出新的题目进行创作。所以说，直到唐代，在鼓吹曲赋题创作上都是延续了齐、梁时的审美风格，也就是延续了谢朓等人赋鼓吹曲名的审美风格。

第三，齐、梁时期首创的鼓吹赋题之作都是整齐的五言形式。永明末年沈约、谢朓、王融等人开始用永明体来作诗，这一时间也是他们创作了赋鼓吹曲名组诗的时间。《南齐书·文学列传》中载“永明体”曰：

> 永明末，盛为文章。吴兴沈约、陈郡谢朓、琅邪王融以气类相推毂。汝南周颙善识声韵。约等文皆用宫商，以平上去入为四声，以此制韵，不可增减，世呼为“永明体”。①

所谓“永明体”，是指永明时期创作的重声律的新体诗。但是，对永明体的理解不止于此，詹福瑞《南朝诗歌思潮》第三章“永明诗歌思潮”中认为永明体还指“永明时期诗坛所呈现出的整体的诗歌创作倾向”，并且总结了永明时期两个重要的诗歌理论，“首先，是从审美总体上提出的诗歌‘圆美’说。其次，是‘四声八病’的声律论”。② 谢朓是“圆美”说的提出者和实践者。下面来看谢朓所作《芳树》和《临高台》，这两首诗属于永明末年赋鼓吹曲名组诗，也是《芳树》和《临高台》两个鼓吹曲题的最早赋题之作。

> 早玩华池阴，复鼓沧洲枻。旖旎芳若斯，葳蕤纷可继。霜下桂枝销，怨与飞蓬逝。不厕玉盘滋，谁怜终委细。③
>
> 千里常思归，登台临绮翼。才见孤鸟还，未辨连山极。四面动春风，朝夜起寒色。谁知倦游者，嗟此故乡忆。④

文学研究

---

① 《南齐书》，第52卷，第898页，北京，中华书局，1972。

② 詹福瑞《南朝诗歌思潮》，第103页，第144页，保定，河北大学出版社，2005。

③ 《芳树》，〔宋〕郭茂倩《乐府诗集》，第17卷，第246页，北京，中华书局，1979。

④ 《临高台》，〔宋〕郭茂倩《乐府诗集》，第18卷，第259页，北京，中华书局，1979。

谢朓的这两首诗圆美、流转，而且注重诗句的声调变化和声韵搭配，具备永明时期诗歌创作的特征，是两首永明体之作。

齐、梁时，永明体是诗坛盛行的诗歌形式，人们纷纷创作永明体诗歌，当然也包括鼓吹的赋题之作。尽管这是一个文学创作的潮流，但是对于鼓吹创作来说，不能不说有谢朓、沈约等人的影响。谢朓、沈约等人在永明末年创作的一组赋鼓吹曲名诗，使用“永明体”这种新的诗歌形式，直接影响了其后文人对鼓吹赋题乐府的诗歌形式选择。

鼓吹曲辞自魏晋始固定为歌功颂德的朝廷礼仪之乐，在鼓吹的流传过程中逐渐发生了变化，准确地说是出现了新的形式。首先是宋何承天“私造”的鼓吹铙歌十五篇，这十五篇已经不同于朝廷的鼓吹曲辞，里面有了文人创作的迹象，表现了鼓吹曲辞文人化的趋势。其次是齐谢朓的随王鼓吹曲十首，随王鼓吹曲是给赐鼓吹到边镇藩王那里的演奏用曲，谢朓的鼓吹曲突出地表现了文人化的特点。谢朓不仅作了齐随王鼓吹曲，还与沈约、王融等人在永明末年创作了赋鼓吹曲名组诗，以此为始，出现了大量的文人鼓吹乐府诗。文人鼓吹乐府采用了直接赋咏题面的方式，这样的方式体现了追求诗歌艺术性的特点。鼓吹曲辞在南朝的宋、齐、梁、陈四代中表现出了文人化的进程，文人从参与到独创，最终使得鼓吹曲辞走人了文人的手中，成为文人赋咏的对象。

作者简介：韩宁，女，1974 年 2 月生，内蒙古呼和浩特人。1999 年毕业于河北大学，获文学硕士，师从詹福瑞和刘崇德先生。2006 年毕业于首都师范大学，获文学博士，师从吴相洲先生。博士学位论文为《〈乐府诗集〉鼓吹曲辞、横吹曲辞研究》。

鲍照乐府诗音乐性初探

——以《拟行路难》十八首为例

◇颜维琦

（北京，北京大学中文系，100871）

提　要　文章主要从句法和押韵两方面分析了《拟行路难》十八首的节奏，以求揭示鲍照乐府诗的音乐特质。指出大量使用虚字结构诗行，首创"君不见"的句式和在韵部上的特别选择，是其自觉追求诗歌语言的音乐性，实现言与声、声与情的交融辉映的主要原因。

关键词　鲍照　乐府　节奏　音乐性

乐府诗中诗歌与音乐的关系是诗人们不断摸索因而也不断变动的问题。鲍照乐府诗历来为人称道，《宋书》和《南史》都说他"尝为古乐府，文甚遒丽"，"遒丽"二字实不足以赅括其妙处。鲍照在乐府诗的主题、表达方式、语言风格等诸多方面都进行了大胆的尝试，而如何将音乐性融人诗歌语言，在仿真出汉魏乐府原初韵味的同时有所创新更是他用力所在。王船山评曰："看明远乐府，若急切觅佳处，则已失之。吟咏往来，觉蓬勃如春烟，弥漫如秋水，溢目盈心，斯得之矣。"① 这种"吟咏往来，溢目盈心"的阅读体验大概也是很多读鲍之人的共同感受。明远乐府之所以能有这样的艺术感染力，自觉追求诗歌语言的音乐性，实现言与声、声与情的交融辉映是一个主要原因。《拟行路难》这组七言、杂言乐府是明远乐府的代表作，也是其诗歌语言音乐性的集中体现，本文即以此组诗为例，初步探讨鲍照乐府诗音乐性的几个特点。

萧子显《南齐书·文学传论》评鲍诗："发唱惊挺，操调险急"，已经提到吟诵鲍诗产生的音乐感受。"抗音吐怀，每成亮节"，② "沈雄

① 王夫之《古诗评选》，第1卷，《船山全书》第14册，第537页，长沙，岳麓书社，1996。

② 沈德潜《古诗源》，第11卷，第249页，北京，中华书局，1963。

驾挚，节亮句遒”，①也都是前人对鲍诗音节之美的认识。但是这种音节之美在具体的创作实践中是如何获臻的，前人多所未详。笔者认为，鲍照主要凭借对诗歌节奏的纯熟驾驭，通过节奏的变化多端、参差有致达到荡心盈耳的音乐效果。鲍照之前，四言、五言诗的创作已经相当成熟，积累了丰富的诗歌语言和诗歌意象，而七言诗和杂言诗虽然在汉魏之际已有篇什，三曹、建安七子、傅玄、陆机等人都曾参与写作，但远远不及五言诗开拓之深、沉积之厚、影响之广。五言诗始终位居魏晋文人乐府主流，其次四言，七言、杂言诗数量相对要少些，其诗歌语言的节奏、旋律都还处在摸索阶段，因而艺术性也逊于五言。“从五言到七言，并不是简单地在五言上加两个字，而是语言节奏的一个彻底更新过程。”②刘宋时期的鲍照是第一位有意识地致力于七言创作、探索其独特的节奏形式的诗人，通过对前代作品的学习和大量的创作实践，鲍照找到了七言以至更多音节组合的节奏规律并新创了以七言句为主的杂言乐府。《拟行路难》十八首就是明远这一诗型探索的体现，整组诗节奏错综变化、激荡动人，小到押韵、句法，大到篇章结构，处处可见匠心独运，却又处处自然流露，不见一丝雕琢痕迹。

观其句法，我们发现，有两个显著特点，一是七言句中大量驱遣虚字结构诗行。葛晓音在《初盛唐七言歌行的发展》一文中列举《拟行路难》中使用的近三十个连接虚词，认为鲍诗“开了七言乐府大量运用虚字句头钩连的先河”。③事实上鲍照不仅仅使用虚字作句头，其句中也经常出现“之”、“且”、“复”、“以”等虚字。虚字在鲍诗中除了用于句意的连接和转折，还能起到调整节奏的作用。如《拟行路难》其一：

> 奉君金卮之美酒，瑇瑁玉匣之雕琴，七彩芙蓉之羽帐，九华蒲萄之锦衾。红颜零落岁将暮，寒光宛转时欲沈。愿君裁悲且剪思，听我抵节行路吟。不见柏梁铜雀上，宁闻古时清吹音。

---

① 黄子云《野鸿诗的》，转引自《鲍参军集注》钱仲联增补集说校，第27页，上海，古典文学出版社，1958。

② 葛晓音《初盛唐七言歌行的发展》，《诗国高潮与盛唐文化》，第383页，北京，北京大学出版社，1998。

② 葛晓音《初盛唐七言歌行的发展》，《诗国高潮与盛唐文化》，第385页，北京，北京大学出版社，1998。

这是一首整齐的七言乐府，与此前曹丕《燕歌行》等七言乐府不同的是，此诗十句有九句用了虚字。全篇以"奉君"二字引起，一连四句，气势郁勃，四句之中句句有"之"。"之"在古代汉语中是一个非常活跃的虚词，可以有代词、助词、介词、连词等多种用法，但魏晋以降，"之"很少用于诗歌语言，此处鲍照大胆采入用以连缀音组，颇有《离骚》"朝饮木兰之坠露兮，夕餐秋菊之落英"的风味。如果说《离骚》中大量用"之"是藉以补全音节、传达声情，随着诗歌语言的发展，鲍照其时的诗人们已经不大需要依赖虚字凑足音节，虚字在诗中更主要的作用是加强音节和语气的辗转腾挪，获得崭新的音乐效果。开头四个"之"形成有规律的反复，但反复中第一句和后三句的音节组合又有细微的不同，第一句二/五，在"奉君"后有一个意义的停顿，其后三句为四/三，诗行后半部分的三字音组中都有一个"之"字弱化音节、虚化意义，因而也可说它们以二字音组为节奏单位。"红颜零落岁将暮，寒光宛转时欲沈"是通篇最具律句特征的句子，典型的四/三句式，对仗、平仄皆自然合律，还分散双声叠韵字（零落、宛转）于两句之中，增强诗歌的节奏感。末四句"愿君"呼应发端的"奉君"，句中和句头使用的虚字使得诗歌节奏又添波澜。明远此诗句法奇警，对后世产生了很大影响，黄庭坚《送王郎》更将其发扬光大："酌君以蒲城桑落之酒，泛君以湘累秋菊之英。赠君以黟川点漆之墨，送君以阳关堕泪之声。酒浇胸次之磊块，菊制短世之颓龄，墨以传万古文章之印，歌以写一家兄弟之情，"①其节奏比起鲍诗更是清奇跌宕，疏密徐疾，不可控御。

这样的例子还有很多。比如《拟行路难》其三，也是一首整齐的七言乐府，发端秾丽，一连八句都是悠悠袅袅的四/三节奏的复沓，当我们正在期待一次新的回环往复时，明远突然转为"宁作野中之双凫，不愿云间之别鹤"的二/五节奏收束全篇，抑扬抗坠，让读者在不期然中倍感回味无穷。王船山评此诗曰："冉冉而来，若将无穷者，倏然澹止，遂终以不穷，然非末二语之亭亭条条，亦遽不能止也。"② 这种"冉冉而来，倏然澹止"的感觉恰恰是诗歌节奏的巧妙运用给我们带来

① 黄庭坚《山谷诗集注》，第 1 卷，第 30 页，上海，上海古籍出版社，2003。

② 王夫之《古诗评选》，第 1 卷，《船山全书》第 14 册，第 535 页，长沙，岳麓书社，1996。

的艺术享受，句头的连接虚词和句中助词在这里都起到了很微妙的作用。

除了虚字的大量使用，鲍照对文人乐府的另一个贡献是首创了"君不见"句式。《拟行路难》十八首中除去三首整齐的七言乐府，剩下十五首有七首都是以"君不见"开头，几乎占了一半，可见明远对这一句式的偏好，也可见这一句式本身的范式意义。"君不见"一般置于鲍诗发端，其后缀上三字或五字构成新的六字、八字诗行，且常常反复咏叹。例如其五："君不见河边草，冬时枯死春满道。君不见城上日，今暝没尽去，明朝复更出。"再如其十一："君不见枯箨走阶庭，何时复青着故茎。君不见亡灵蒙享祀，何时倾杯竭壶罂。君当见此起忧思，宁及得与时人争。"鲍照《拟行路难》中多次出现"君不见"句式，大概不能简单地归为偶然。王小盾曾撰文考察《行路难》曲调，认为"《行路难》是一支产生于汉代、流行于南北朝的歌调，经历了由乐府挽歌、民间歌谣而演变为说唱曲的发展过程。"并以鲍照辞为例说明《行路难》的说唱特点。① 鲍照这组拟作到底有没有现实的曲调作为背景现在已经很难查考，但从文辞上我们确实能看出说唱艺术形态对其创作的影响，以"君不见"发端就是其中之一。《行路难》古辞不传，现存最早的就是鲍照所作十八首，《乐府诗集》引《乐府解题》曰："《行路难》，备言世路艰难及离别悲伤之意，多以'君不见'为首。"②《乐府古题要解》所载与之同。③ 查《四库全书总目》："《乐府解题》一书古不著录，始见于《崇文总目》，不知撰人名氏，列于吴兢《乐府古题要解》之后，郭茂倩《乐府诗集》汉铙歌《上之回》篇引之直题曰吴兢，虽未必确，然其书晚出，必非六朝旧籍无疑也。"④ 据此可以说，"备言世路艰难及离别悲伤之意，多以'君不见'为首"最早也只是唐人观点。笔者猜测，《解题》等书的撰者无由见到古辞，他们对《行路难》旧题内容、形式的概括其实就是以鲍诗为对象，以鲍诗为传统的。多以"君不见"为首，未必是《行路难》的最初面貌，

① 王小盾《〈行路难〉与魏晋南北朝的说唱艺术》，清华大学学报，2002年第6期。

② 郭茂倩《乐府诗集》，第70卷，第997页，北京，中华书局，1979。

③ 《乐府古题要解》卷下，引自丁福保《历代诗话续编》，第53页，北京，中华书局，1983。

④ 《四库全书总目》，第135卷，第1141页，北京，中华书局，1995。

很可能是南北朝时期《行路难》以说唱形式流行民间的过程中出现的一个表演特征，鲍照率先尝试将这一表演特征引入诗歌创作并用诗的语言再现出来，就形成了《拟行路难》中七首以“君不见”开头的乐府诗，“君不见”的第一人称口吻也为明远乐府自然带来了说唱的情调，抑扬顿挫，亲切动人。此外我们还注意到，鲍诗以“君不见”为前缀的句子没有加两字构成五言或者加四字构成七言的例子，尽管如前面分析的那样鲍照在诗歌节奏上超忽变化极尽腾挪之事，但他的“君不见”句句末必定是三字节奏，而不会出现二字节奏，这也许是出于自然的选择，但从中亦可见出鲍照对诗歌节奏感、音乐性的敏感和自觉体悟。

除了通过句法的生新独到营造错落跌宕的节奏感，鲍照七言、杂言乐府在声韵方面也着意锤炼。王船山评《拟行路难》其十五：“全以声情生色”,① 这其实是鲍照很多作品的共同特点。诗歌节奏不仅仅是声音的节奏，更是意义的节奏、情绪的节奏。鲍照擅长于通过押韵调整诗歌旋律，《拟行路难》有些隔句押韵，一韵到底，宏畅流利，有些则中间换韵，声随情转，声情辉映。船山《薑斋诗话》曰：“古诗及歌行换韵者，必须韵意不双转。自《三百篇》以至庾、鲍七言，皆不待钩锁，自然蝉连不绝。”②《拟行路难》十八首中有十首的换韵，皆自然浃洽，仅举其八为例：

> 中庭五株桃。一株先作花。阳春妖冶二三月。从风簸荡落西家。西家思妇见悲惋。零泪沾衣抚心叹。初送我君出户时。何言淹留节回换。床席生尘明镜垢。纤腰瘦削发蓬乱。人生不得恒称意。惆怅徙倚至夜半。

从桃花写起，五株桃、二三月，运数字于句内，句意简单明白，直是汉乐府的声气。随着花瓣“从风簸荡落西家”，作者的笔调也开始转移，视线最终落在西家思妇身上。从第五句开始写花瓣无心却勾起思妇的悲惋，也许她的丈夫就是在桃花的季节离开的，而今时节回换而

① 王夫之《古诗评选》，第1卷，《船山全书》第14册，第537页，长沙，岳麓书社，1996。

② 王夫之《薑斋诗话》，第2卷，第148页，北京，人民文学出版社，1961。

夫君迟迟不归，思妇每天在等待和失望中度过，想到这里不由发出“人生不得恒称意。惆怅徙倚至夜半”的哀叹。诗的前四句是引子，从景色写起，之后开始刻画思妇，前四句押平声，麻韵，后面则转为仄声，翰韵，但诗意仍然是连续的。为了突出这一点，鲍照在韵部转换的第四句和第五句运用了汉乐府的顶针句法，将前后两部分更加紧密地联系在一起，可以说这首诗充分体现了鲍照乐府韵转意贯、蝉连不绝的特点。

鲍照在韵部选择上也是相当用心的。沈德潜论鲍诗："悲凉跌宕，曼声促节，体自明远独创。"[①] 说的就是明远通过挖掘声音的表现力获得的音响效果和艺术感染力。沈德潜甚至把这种写法提高到了“体”的高度，认为这是明远独创的诗歌表达方式，可见鲍照对于声音的重视和娴熟运用以及由此实现的抒情效果在当时达到的“奇矫无前”的高度。陆时雍说鲍照“如五丁凿山，开人世之所未有”（《诗镜总论》），钟嵘评鲍照“总四家而擅美，跨两代而孤出”（《诗品》卷中），虽不无夸饰，却也道出了鲍照超越前人、高出时人的艺术地位。以其四为例：

> 泻水置平地，各自东西南北流。人生亦有命，安能行叹复坐愁。酌酒以自宽，举杯断绝歌路难。心非木石岂无感，吞声踯躅不敢言。

这是鲍照著名的写愁诗，王船山评曰：“先破除，后申理，一俯一仰，神情无限，言愁不及所事，正自古今凄断。”[②] 此诗发端浩浩如凭虚御风，由泻水联想到人生，前四句押阴声韵（尤韵），后半则换押阳声韵（元韵）使音节转而响亮，诗人的孤愤不平也愈发浓烈。这首诗先抑后扬，以阳声韵、阴声韵的变换配合情感的起伏波荡，以不言愁的方式透露出诗人“彷徨于无地”的悲愁，读之令人自然生愁。

再如其十一：

① 沈德潜《说诗晬语》，转引自《鲍参军集注》钱仲联增补集说校，第27页，上海，古典文学出版社，1958。

② 王夫之《古诗评选》，第1卷，《船山全书》第14册，第535页，长沙，岳麓书社，1996。

君不见枯箨走阶庭，何时复青着故茎。君不见亡灵蒙享祀，何时倾杯竭壶罂。君当见此起忧思，宁及得与时人争。人生倏忽如绝电，华年盛德几时见。但令纵意存高尚，旨酒嘉肴相胥燕。持此从朝竟夕暮，差得亡忧消愁怖。胡为惆怅不得已，难尽此曲令君忤。

开头两组“君不见”用朴素的语言说出草枯不能返青，人死不能复生的自然规律，就此提醒读者（听众）：“君当见此起忧思，宁及得与时人争”，一连六句押平声庚韵，悠长舒缓，一唱三致意。接着四句转为去声霰韵，诉说人生苦短，不必汲汲功名，当及时行乐。最后四句“消愁怖”、“令君忤”，句末又转用入声字和阴声韵中的去声字，比前四句更加低沉短促。随着韵部的跳跃，诗人时而曼声长歌，时而促节哀吟，悲凉跌宕，不可比拟。

以上主要从句法和押韵两方面分析了《拟行路难》十八首的节奏，藉此对鲍照乐府诗的音乐特质获得一个比较感性的认识。鲍照其时正处在从元嘉向永明过渡的时代，诗人们对于诗歌节奏、音韵的要求日益自觉，注重音乐美、吸收新曲调的诗歌创作风气也逐渐弥漫开来。鲍照及其同时代的诗人们都很重视吸收新兴的流行的民间歌曲形式加以模拟和创新，鲍照集中保留了不少这样的作品，如《吴歌三首》、《采菱歌七首》、《幽兰五首》、《中兴歌十首》等。鲍照本人又有着多年寄身王室的歌辞创作实践。刘宋一代最流行的莫过于《白纻舞》，无论达官贵戚、平民百姓都喜闻乐见《白纻舞》的演出，鲍照依于临川王义庆、衡阳王义季、始兴王濬和人朝期间想必也欣赏了许多精彩绝伦的《白纻舞》并奉命作了不少歌辞，集中今存《代白纻舞歌词四首》和《代白纻曲二首》，另有一篇《奉始兴王白纻舞曲启》。启中这样说道：“披教作白纻舞歌词，谨竭庸陋，裁为四曲，附启上呈。识方洟悴，思涂猥局，言既无雅，声未能文，不足以宣赞圣旨，抽拔妙实。”①可见鲍照创作歌辞自觉以“言”、“声”、“识”、“思”来要求自己，文辞、声韵、意境、情感交融无间才是一篇出色的歌辞。这样的时代音乐风气的熏陶，加上多年的歌辞创作经验，锻炼了鲍照对于诗歌和音

① 鲍照《鲍氏集》，第3卷，第13页，《四部丛刊》据上海涵芬楼影毛斧季所校宋本，上海，上海商务印书馆，中华民国十八年。

乐敏锐的感受力，在实践中鲍照对两者关系的思考也日渐深入。因而在拟汉魏乐府旧题的过程中，虽然大部分旧题乐府都已经没有曲调方面的依据，鲍照在创作中仍然很注意其音乐性，他的作品都有着凌厉流驹的节奏，很好地传达了诗歌的情感力量。当然诗歌创作是知与能的统一，鲍照高妙熟练的表达技巧，驱遣语言、结构篇章的能力也是他能够将音乐性和谐地融入诗歌语言，实现言与声、声与情交融辉映的一大关节。

作者简介：颜维琦，女，1983年生，汉族，江苏盐城人，现为北京大学中文系2004级古代文学专业硕士研究生。

《行路难》演唱方式流变及其对后世文人创作的影响

◇向回

（北京，首都师范大学文学院，100089）

提　要　《行路难》是古乐府中的经典曲目之一，但迄今为此，学界对它的研究多局限于歌辞的文学性方面，音乐方面的研究往往又不将其与文学研究联系起来，故而显得很不全面。本文在对《行路难》曲调的由来与流变进行探讨的同时，考查了此曲在唐代的传唱情况，并探讨了此曲对唐代文人诗歌创作的影响，认为《行路难》在唐代文人心目中已具有了深厚的文化内涵，近乎于一个"母题"。

关键词　行路难　源起　传唱　母题

《行路难》是古乐府中的经典曲目之一，历来为之作辞的文人很多，对其进行研究的学者亦复不少。不过后世学者对《行路难》一曲的研究，多局限于歌辞的文学性方面，特别是其中的部分名家名作。对其音乐方面的研究虽亦偶有涉及，但一般都只是对刘宋鲍照所作十八首的入乐情况有过一些探讨。惟有任半塘的《敦煌歌辞总编》一书，详细考证了唐时《行路难》曲调在佛教中的运用。[①] 王小盾的《〈行路难〉与魏晋南北朝的说唱艺术》一文，从说唱文学的角度考察了此曲的音乐性质、渊源与流变过程，并考察了它对唐代音乐文学的影响。[②] 二者的考察是此曲音乐学研究方面的重要成果，但他们的论述尚未能很清楚地说明《行路难》由民间歌谣变为乐府歌曲的过程，而乐府古题《行路难》在唐代文人士大夫之间的歌唱流传情况以及它对唐代文人诗歌创作的影响问题，王文的论述尚有许多不尽完善之处。有鉴于此，本文将从这几个前人论述尚未完善的地方入手，对《行路难》作进一步的探讨。

---

① 任半塘《敦煌歌辞总编》，上海，上海古籍出版社，1987。

② 王小盾《〈行路难〉与魏晋南北朝的说唱艺术》，《清华大学学报（哲学社会科学版）》，2002年第6期，第9－13页。

一、《行路难》曲调的由来与流变

《行路难》本为北方民间流行的歌谣，宋李昉等编《太平御览》引《陈武别传》曰：

> 陈武字国，本休屠胡人。常骑驴牧羊，诸家牧竖十数人，或有知歌谣者，武遂学《太山》、《梁父》、《幽州马客吟》及《行路难》之属。①

陈武其人事迹，据《十六国春秋·后赵录》及《晋书·石勒载记》可略知一二：

> 陈武，字国。武本胡人，育于临水令陈君。陈君奇之，起议欲易其故字。武长跪自启曰："里语有之亭都鼠，数闻长者谓今当易字，窠有私心。尝闻长卿慕蔺相如之行，故字相如。往往乡里久闻故老之说，称汉使苏武执中守志，不服单于，流于漠北，拥节牧羊，寄秋雁以诉心，因行云而托诚。高山仰止，意窃慕之。"陈君嘉其志，遂名之曰武。又欲令字仲，恶其本是胡人，而勒虎讳胡曰国，国字之曰国武。②
>
> 黎阳人陈武妻一产三男一女，武携其妻子诣襄国，上书自陈。勒下书以为二仪谐畅，和气所致，赐其乳婢一口，谷一百石，杂彩四十匹。③

据《十六国春秋》所载陈武小传可知，陈武为临水（今河北磁县）令陈君所育，而《晋书》谓其为黎阳人，可见是时临水属黎阳郡。又，《晋书·石勒载记》载陈武携其妻子诣襄国（今河北邢台）上书自陈一事在段匹磾降石勒（321）前，可知在公元321年之前，《行路难》便已和《太山吟》、《梁父吟》、《幽州马客吟》等曲调在今河北南部一带

---

① 李昉等编《太平御览》，第392卷，第1812页，北京，中华书局，1960。

② 崔鸿《十六国春秋》，第22卷，第495－496页，文渊阁四库全书，第463册，上海，上海古籍出版社。

③ 房玄龄《晋书》，第105卷，第2737页，北京，中华书局，1974。

以民间歌谣的形式流传了。陈武虽为胡人，但自两汉以降，胡人多与汉人杂居内地，且就陈武因慕苏武之节而改名曰武来看，他应当已完全汉化，可见《行路难》虽在胡人群中流传，但原本就是汉人歌谣。另外，《三国志·蜀书·诸葛亮传》中谓"亮躬畊陇亩，好为《梁父吟》"，[①] 而刘宋裴松之注此时引《汉晋阳秋》谓诸葛亮躬耕陇亩在南阳之邓县（今河南邓县），可见早在东汉末年，《梁父吟》就已在今河南一带流传了，而陈武生活的临水位于邓县之北，《梁父吟》在其地的流传当不会晚于邓县。《行路难》的情况或许也与此类似。

《行路难》是如何由民间歌谣变成乐府歌曲的，一时还难以找到确切的文献记载。不过，《世说新语·任诞》中载："张湛好于斋前种松柏。时袁山松出游，每好令左右作挽歌。"刘孝标注此时引《续晋阳秋》曰："袁山松善音乐，北人旧歌有《行路难曲》，辞颇疏质，山松好之，乃为文其章句，婉其节制，每因酒酣，从而歌之。听者莫不流涕。初，羊昙善唱乐，桓伊能挽歌，及山松以《行路难》继之，时人谓之三绝。"[②] 袁山松（？ －401）为东晋诗人、史学家。王小盾在其《〈行路难〉与魏晋南北朝的说唱艺术》一文中谓《世说新语》中的这段记载源自晋裴启的《语林》，而《语林》作于东晋隆和（362）之前，故在此之前，《行路难》就已在琅琊、金城（今江苏句容县北）等地以挽歌的形式歌唱了。[③] 不过，虽然《行路难》之传入南方早在东晋隆和（362）之前，但它最初传入南方时仍只不过是北人旧歌而已，辞颇疏质。惟有在袁山松对其做了一番"文其章句，婉其节制"的改动以后，它才被人称为三绝之一。袁山松对北人旧歌《行路难》的改动，不仅仅体现在章句上，而且还有音乐方面，他的改动同时也大大加深了它在南人特别是南方文人士大夫之间的影响。正是在他改制以后，才有文人歌辞创作的大量出现。因为歌谣与乐府的区别主要就在于有无固定的音乐曲调，歌谣本身也是可歌唱的，当然也有音乐，但是歌谣的音乐往往比较简单而且并不固定，它只有在被乐工或善乐人士作了改动而加以固定以后，才变成了入乐的乐府。袁山松对《行路难》音乐的改动，就是使它有了固定的形式，让后来的文人有条件根据他

---

① 陈寿《三国志》，第35卷，第911页，北京，中华书局，1959。

② 余嘉锡《世说新语笺疏》，第758页，北京，中华书局，1983。

③ 王小盾《〈行路难〉与魏晋南北朝的说唱艺术》，《清华大学学报（哲学社会科学版）》，2002年第6期，第11页。

所改制的音乐来制作歌辞。也正是在这种意义上，应当把《行路难》这一北人旧歌变成乐府歌曲的功劳归诸于袁山松。

袁山松将北人旧歌《行路难》改制成乐府歌曲，是将其当做挽歌来唱的。《太平御览》卷497引《俗记》曰："宋祎死后，葬在金城南山，对琅琊郡门。袁崧为琅琊太守，每醉辄乘舆上宋祎冢，作《行路难》歌。"① 袁崧即袁山松，严可均《全上古三代秦汉三国六朝文》于其小传中谓其名崧，字山松。② 宋祎为一善吹笛之歌妓，③ 而袁山松为好挽歌之名士，既然"每醉辄乘舆上宋祎冢，作《行路难》歌"，可见《行路难》是被袁山松当做挽歌在宋祎冢前歌唱以凭悼的。与《行路难》同为陈武牧羊时所学之《太山吟》、《梁父吟》，本就是民间丧歌，④ 后成了乐府相和歌辞。《行路难》既是被好挽歌的袁山松当做挽歌常常歌唱的，而且能使听者"莫不流涕"，可见其音乐风格是颇为悲伤的。这样的音乐，由袁山松这样的江南名士拿去在一个自己仰慕的歌妓墓前作为挽歌歌唱以凭悼，是极可能之事。

但是，袁山松将《行路难》当做挽歌却并不表示此歌本身就是专用的挽歌，而且此后也只能作为挽歌来用。袁山松只是社会名士而已，不是朝廷音乐机构中的专职人员，他改制《行路难》以及将其当做挽歌来时时加以歌唱，只是直接扩大了《行路难》在文人士子之间的影响，使得以后不断有人创作《行路难》歌辞而已，他并没有使它成为乐府机关中的挽歌。⑤ 袁山松之后的文人在创作《行路难》歌辞时，不

① 李昉等编《太平御览》，第497卷，第2275页，北京，中华书局，1960。

② 见曹道衡、沈玉成编撰《中国文学家大辞典·先秦汉魏晋南北朝卷》，第323页，北京，中华书局，1996。

③ 《俗说》曰："宋祎是石崇妓绿珠弟子，有色，善吹笛。后在晋明帝（322－325）处。"见李昉等编《太平御览》，第381卷，第1758页，北京，中华书局，1960。

④ 郭茂倩在《泰山吟》解题中引《乐府解题》说："《泰山吟》，言人死精魄归于泰山，亦《薤露》、《蒿里》之类也。"在《梁甫吟》解题中又说："《梁甫吟》，盖言人死葬此山，亦葬歌也。又有《泰山梁甫吟》，与此颇同。"二者均见郭茂倩《乐府诗集》，第41卷，第605页，北京，中华书局，1979。

⑤ 民间音乐进入乐府机构的方式有很多，乐府机关对它所采的音乐进行什么样的改造，往往能决定它以后会成为什么样的音乐。同为陈武所学的几首北方歌谣，进入乐府后的音乐性质是并不相同的。关于此几曲北方民间歌谣采入乐府的不同情况，王小盾在其《〈行路难〉与魏晋南北朝的说唱艺术》一文中已有论及，可参看。原文载《清华大学学报（哲学社会科学版）》2002年第6期，第9－13页。

一定都是作为挽歌辞的，至少《乐府诗集》中所载的这些歌辞都不是。比如《乐府诗集》中今存最早之刘宋时鲍照所作的《行路难》歌辞十八首中，有的模仿女子口吻，或述说她们失宠见弃之悲，或抒发她们离别相思之苦；有的则以失职贫士的身份，直抒胸臆，壮声英慨，表达诗人心中的抑郁之情。这样的歌辞当然不会是挽歌辞。

《行路难》的音乐到了唐代仍有流传，《太平广记》中引《冥音录》记有开成中李侃外妇崔氏女梦其亡姨，得授筝曲之事：

> 庐江尉李侃者，陇西人，家于洛之河南，太和初，卒于官。有外妇崔氏，本广陵倡家，生二女，既孤且幼，孀母抚之以道，近于成人，因寓家庐江。侃既死，虽侃之宗亲居显要者，绝不相闻。庐江之人，咸哀其孤藐而能自强。崔氏性酷嗜音，虽贫苦求活，常以弦歌自娱。有女弟菃奴，风容不下，善鼓筝，为古今绝妙，知名于时。年十七，未嫁而卒，人多伤焉。二女幼传其艺，长女适邑人丁玄夫，性识不甚聪慧。幼时每教其艺，小有所未至，其母辄加鞭棰，終莫究其妙。每心念其姨曰："我姨之甥也，今乃死生殊途，恩爱久绝。姨之生乃聪明，死何蔑然，而不能以力佑助，使我心开目明，粗及流辈哉？"每至节朔，辄举觞酹地，哀咽流涕，如此者八岁，母亦哀而悯焉。开成五年，四月三日，因夜寐惊起号泣，谓其母曰："向者梦姨执手泣曰：'我自辞人世，在阴司簿属教坊，授曲于博士李元凭。元凭屡荐我于宪宗皇帝，帝召居宫一年，以我更直穆宗皇帝宫中，以筝导诸妃，出入一年，上帝诛郑注，天下大酺，唐氏诸帝宫中互选妓乐，以进神尧、太宗二宫，我复得侍宪宗。每一月之中，五日一直长歌殿，余日得肆游观，但不得出宫禁耳。汝之情恳，我乃知也，但无由得来。近日襄阳公主以我为女，思念颇至，得出入主第，私许我归，成汝之愿，汝早图之。阴中法严，帝或闻之，当获大谴，亦上累于主。'"复与其母相持而泣。翼日，乃洒扫一室，列虚筵，设酒果，仿佛如有所见，因执筝就坐，闭目弹之，随指有得。初授人间之曲，十日不得一曲，此一日获十曲。曲之名品，殆非生人之意，声调哀怨，幽幽然鸮啼鬼啸，闻之者莫不歔欷。曲有《迎君乐》（正商调，二十八迭）、《槲林欢》（分丝调，四十四迭）、《秦王赏金歌》（小石调，二十八迭）、《广陵散》（正商调，二十八迭）、

《行路难》（正商调，二十八迭）、《上江虹》（正商调，二十八迭）、《晋城仙》（小石调，二十八迭）、《丝竹赏金歌》（小石调，二十八迭）、《红窗影》（双柱调，四十迭）。十曲毕，惨然谓女曰："此皆宫闱中新翻曲，帝尤所爱重。《槲林叹》、《红窗影》等，每宴饮，即飞球舞盏，为佐酒长夜之欢。穆宗敕修文舍人元稹撰其词数十首，甚美，燕酣，令宫人迭歌之，帝亲执玉如意击节而和之。帝秘其调极切，恐为诸国所得，故不敢泄。"①

元陶宗仪《说郛》卷114亦载《冥音录》此段，题为晚唐人朱庆余撰。此段记录虽托为鬼神之言，未可据实。但于此亦可见在某些晚唐时人心目中，《行路难》是筝曲，或许是时当有人援筝歌唱此曲。

此外，《行路难》一曲在唐代时常常被佛家借用，以宣扬讲唱佛理。任半塘《敦煌歌辞总编》卷三"杂曲普通联章"中据斯3017和伯3409收录《行路难》歌辞八首，此八首为"贵贱等蒙禅师说偈，兼与《五更转》，把得寻思，即爱慕禅师，不知为计，留得共住修道。贵、贱等各自思维，各作《行路难》一首"而成。② 此八首《行路难》，意在言修行有难行易行之二道，为佛徒谈论佛理之作。而在《敦煌歌辞总编》卷四"杂曲重句联章"中，任先生又据敦煌写本斯6042及日本龙谷大学藏本所载，收录《行路难》歌辞十二首。任先生在对此十二首《行路难》歌辞分析比较后评说到："看来十二首中，有七首骂小乘，超过一半，显属作者笔下之重点。但绝非'无心律'、'无碍禅'、'和融'、'不二'诸义之重点；且适得其反：排斥异己，弃而远之，正是反无心，反无碍，反和融，反不二也。"③ 不管此十二诗所言究为何理，但它们所言皆为佛理却是不言自明的。这就说明，原为民间挽歌后被文人借用为乐府歌曲的《行路难》，到了唐代甚至更早的时候，就已被佛家采用来作为阐明佛理的唱腔了。廖奔《从梵剧到俗讲——对一种文化转型现象的剖析》一文中，认为编号为S3017、S5996、P3409

① 李昉等编《太平广记》，第489卷，第4021-4022页，北京，中华书局，1961。标点为笔者所加。

② 见此八诗前之小序（任半塘《敦煌歌辞总编》，第987页，上海，上海古籍出版社，1987。

③ 任半塘《敦煌歌辞总编》，第1208—1209页，上海，上海古籍出版社，1987。

的三个内容相同的写卷，今人拟名为《禅师卫士遇逢姻缘》的敦煌遗书，其形式为韵文散文穿插、兼说兼唱，而唱多说少，所唱者明确标示为【揭】（七首，属佛曲）、【五更转】（五首，属商调）、【行路难】（七首，大约为商角调）、【安心难】（一首，属佛曲），为不同宫调的曲调连唱，其结构近似于南宋戏文剧本《张协状元》前面所附的诸宫调段子，应该是宋代兴起的诸宫调最早的影子。① 如此看来，在唐代，佛家采用了《行路难》曲调来阐明佛理，它已经成了一种有说有唱的"俗讲"中的唱腔，近乎后世诸宫调中的一个曲牌。

二、《行路难》歌辞的入乐问题

对《行路难》歌辞的入乐问题，历来学者多只是就刘宋鲍照所作的《行路难》十八首而谈，往往认为除了这十八首之外，其他的作品特别是唐代诗人的创作都只是些不曾入乐的拟歌辞。② 王小盾《〈行路难〉与魏晋南北朝的说唱艺术》一文中认为《行路难》对唐代文学的影响主要表现在两个方面：其一是作为乐府古题，成为众多诗人竞相拟作的对象；其二是作为一支民间歌唱，用于歌唱或说唱。并认为在唐代，很大一部分《行路难》作品已成为拟乐府，不再是歌辞了。③ 也就是说，唐代时期文人所作的《行路难》多是不入乐的拟乐府，只有民间说唱的《行路难》歌辞才是入乐的歌词。这样的估计显然不能反映唐代文人大量创作《行路难》歌辞的实际情况。另外，任半塘《敦煌歌辞总编》中所论的只是佛家讲唱中的歌辞，并未涉及文人所作的歌辞。④ 同时，对鲍照所作十八首《行路难》的入乐情况，前人论及时亦常有分歧。比如杨生枝《乐府诗史》认为，"鲍照的《行路难》很可能是一组'大曲'歌辞，第一首是序曲，犹如大曲之艳词；最后是终

① 廖奔《从梵剧到俗讲——对一种文化转型现象的剖析》，《文学遗产》，1995年第1期。

② 吴相洲教授有专文论述唐代旧题乐府的入乐问题，其中对《行路难》在唐代的入乐问题有所论及。见吴相洲《论唐代旧题乐府的入乐问题》，《国学研究》，第13卷，北京，北京大学出版社，2004。

③ 王小盾《〈行路难〉与魏晋南北朝的说唱艺术》，《清华大学学报（哲学社会科学版）》，2002年第6期，第11－12页。

④ 任半塘《敦煌歌辞总编》，上海，上海古籍出版社，1987。

曲犹如趋、乱；中间是正歌。这种体式在后人拟作中也可看出。"① 他认为鲍照的《行路难》十八首是以组诗的形式歌唱的。钱志熙《魏晋诗歌艺术原论》一书中论及鲍照《行路难》运用七言和杂言体时认为，它们可能是以刘宋时期流行的杂舞曲为基础，如当时极流行的《白纻舞曲》。② 也就是说它的体式是和当时流行的音乐相关的。王小盾《〈行路难〉与魏晋南北朝的说唱艺术》一文中则认为："它是一种独唱，往往在市井和交通要道表演；它采用清唱方式，只作简单的击节伴奏；它的声调接近于吟诵，具有细腻缓长的风格。"③ 认为它是一种说唱文学。这些都是对鲍照《行路难》十八首人乐演唱方式的探讨，一时倒难以定论。

鲍照的《行路难》十八首能够人乐歌唱是毫无疑问的，这在其诗中就有许多语句可以证明。如其四云"酌酒以自宽，举杯断绝歌路难"，④ 可见《行路难》这一曲调在当时是被人歌唱的。其十一之末云"胡为惆怅不能已，难尽此曲令君忤"，⑤ 此处之"此曲"，指的就是歌者所唱之曲，即《行路难》，这是歌者在一歌将尽时所唱之辞。这里的"君"，应当就是指的听者，歌者以"君不见"三字起头，就是要提醒听者注意，并有一种反问的意思，即"难道您没有发现"之意，这样的语句均合于歌者口吻。鲍照的这十八首诗中，还有"诸君"、"愿君"等语，所指的应当都是听者。就歌辞的内容来说，这十八首中有的模仿女子口吻，或写女子失宠见弃之悲，或发思妇闺阁念远之情，可能是用一种代言体的抒情方式而作的歌辞，并将其付与歌伎演唱，以供人（或自己）娱乐时观听。当然，在古代，失意文人在封建人身依附关系中被捉弄和被遗弃的际遇，与女性被男子捉弄或遗弃的际遇有着相同的悲剧色彩，这就使得他们有可能借男女之事，兴君臣之怀，鲍照的这些诗中或许也有此等寄托。这组诗中的另一些作品，却直接就是贫士的悲吟，既有世路艰难的悲叹，又有死生无常的哀吟，抑郁之情，若绝江河，倾泄而出，于粗犷急促中又显出奔放流畅的特点，可

---

① 杨生枝《乐府诗史》，第313页，西宁，青海人民出版社，1985。

② 钱志熙《魏晋诗歌艺术原论》，第506页，北京，北京大学出版社，1993。

③ 王小盾《〈行路难〉与魏晋南北朝的说唱艺术》，《清华大学学报（哲学社会科学版）》，2002年第6期，第10页。

④ 郭茂倩《乐府诗集》，第70卷，第998页，北京，中华书局，1979。

⑤ 郭茂倩《乐府诗集》，第70卷，第999页，北京，中华书局，1979。

谓壮声英慨。这样的歌诗，将袁山松《行路难》中挽歌式的悲凉，变成了音韵铿锵的慷慨。

上文在考察《行路难》曲调流变时已经言明，《行路难》这一乐府旧曲，在唐代仍是有音乐流传的，它曾作为琴筝之曲被人传授，更被佛家广泛采用，以便于讲唱佛理。至于佛徒为何常借《行路难》来讲唱佛理，任半塘认为可能是因佛家认为世界修道有难行易行二途，故主渐觉者取《行路难》名以言志，① 这样的看法是有见地的。同时，佛家往往将尘世当做生死苦海，劝人习佛以求解脱，这样的佛理借《行路难》这一曲调来讲唱，也是很合适的。唐代时《行路难》一曲除了被佛家广泛采用以讲唱佛理之外，同时也被文人士子在日常生活中广泛运用，表达各自的情感。李白《古风（其三十九）》、钱起《送李九贬南阳》、骆宾王《早发诸暨》、岑参《送李翥游江外》、武元衡《途次昭应》、韦应物《行路难》、许浑《送惟素上人归新安》以及李益《从军北征》等诗作中均有诗句表明，《行路难》这一曲调在唐代士人生活中是经常被歌唱的：

> 且复归去来，剑歌行路难。②
> 秋来回首君门阻，马上应歌行路难。③
> 独掩穷途泣，长歌行路难。④
> 便获赏心趣，岂歌行路难？⑤
> 去国策羸马，劳歌行路难。⑥

---

① 任半塘《敦煌歌辞总编》，第992页，上海，上海古籍出版社，1987。

② 李白《古风》（其三十九），王琦注《李太白全集》，第2卷，第137页，北京，中华书局，1977。

③ 钱起《送李九贬南阳》，陈贻焮主编《增订注释全唐诗》，第228卷，第2册，第425页，北京，文化艺术出版社，2001。

④ 骆宾王《早发诸暨》，陈贻焮主编《增订注释全唐诗》，第68卷，第1册，第545页，北京，文化艺术出版社，2001。

⑤ 岑参《送李翥游江外》，刘开扬《岑参诗集编年笺注》，第229页，成都，巴蜀书社，1995。

⑥ 武元衡《途次昭应》，陈贻焮主编《增订注释全唐诗》，第306卷，第2册，第1155页，北京，文化艺术出版社，2001。

上客勿遽欢，听妾歌路难。①

宁忆西游客，劳劳歌路难。②

天山雪后海风寒，横笛偏吹行路难。②

上面的这些诗句，有的是送别诗。李白《劳劳亭》诗中有句“劳劳送客亭”，或许正因为此，后人用“劳歌”来指称送别之歌，而与乐府中的《劳歌》不同。④ 许浑诗中所谓“劳劳歌路难”，自然也是指送别时之所歌。岑参诗中所谓“便获赏心趣，岂歌行路难”，虽表明他与李翥送别之时没有歌唱《行路难》，但却恰好从另一个方面说明，唐人送别之时是经常歌唱《行路难》的。那么唐人为什么喜欢在送别之时歌唱《行路难》呢？这恐怕除了《行路难》题名与“行路”有关，让人因题生意之外，还有另外的原因，就是《行路难》歌辞本身的内容。从前面对《行路难》歌辞题材内容的考察来看，《行路难》很适合在送别时歌唱以宽行人失意之怀，无怪乎在唐人送别诗中常会出现“歌路难”一词了。

李白诗中的“剑歌”，虽不一定是实指如冯谖那样的弹铗而歌，而只是他用来泄忧抒愤的一个话头而已，但他特意用“剑歌行路难”来抒写这种忧愤，本身就说明《行路难》在文人群中的影响。李益诗句则又表明，在唐代有人用横笛吹奏乐曲《行路难》，这就更明确地说明唐代有《行路难》乐曲存在。

韦应物的《行路难》一首，《文苑英华》卷200已有收录，并于题下注云：“一作《连环歌》。”② 《韦江州集》于此诗题下亦有此注。该诗诗意正是以连环易碎况喻君恩之不可长保。在乐府歌诗的流传过程

① 韦应物《行路难》，郭茂倩《乐府诗集》，第71卷，第1011页，北京，中华书局，1979。

② 许浑《送惟素上人归新安》，陈贻焮主编《增订注释全唐诗》，第522卷，第3册，第1336页，北京，文化艺术出版社，2001。

③ 李益《从军北征》，陈贻焮主编《增订注释全唐诗》，第272卷，第2册，第901页，北京，文化艺术出版社，2001。

④ 梁元帝《纂要》曰：“齐歌曰讴，吴歌曰歈，楚歌曰艳，淫歌曰哇。又有清歌、高歌、安歌、缓歌、长歌、浩歌、雅歌、酣歌、怨歌、劳歌。”又有以为“挽歌出于汉武帝役人之劳歌，声哀切，遂以为送终之礼”（《晋书·礼志》）。这里的“劳歌”均与送别之歌无关。

⑤ 李昉等编《文苑英华》，第200卷，第991页，北京，中华书局，1966。

中，有些一辞二名现象正表明该辞是入乐歌唱的歌辞，其中一个是曲调名，一个是歌辞名。韦应物诗中这种以连环易碎况喻君恩不可长保的写法，也已经脱离了行路的本意，成为一种人生艰难的感叹。

既然唐代有《行路难》一曲的音乐存在，而唐代文人在日常生活中又经常歌唱《行路难》，故而《乐府诗集》中载录的那些唐人所作《行路难》作品，应当都是入乐歌唱的歌辞，而不是不入乐的文人拟乐府。王小盾《〈行路难〉与魏晋南北朝的说唱艺术》一文中对唐代文人所作《行路难》歌辞性质的估计是不合实际的。

三、《行路难》对后世文人创作的影响

《行路难》对后世文人创作的影响，首要的表现就是有大量的文人以其为题创作歌辞，这些歌辞不论是就其作者本身的创作还是就整个文学史上的地位来说，都是很突出的。《乐府诗集·杂曲歌辞》中收有《行路难》一曲歌辞凡59首，另有骆宾王《从军中行路难》二首及王昌龄《变行路难》一首。① 但是，历来作《行路难》歌辞的人远不止此，今天仍能见到的《文苑英华》卷200所载王昌龄、王烈、孟云卿、冯著《行路难》各一首，《全唐诗》卷236所载钱起《行路难》一首、卷273所载戴叔伦《行路难》一首、卷316所载武元衡《行路难》一首，以及《太平广记》卷200引《谈薮》所载的北齐高昂《行路难》一首，在郭茂倩《乐府诗集》中均不见载。此外，上文已经言明，敦煌遗书中还有许多佛家所作《行路难》歌辞，这些郭茂倩当然就无缘寓目了。

从一些书目文献的记载中，可以得知古代还有不少《行路难》歌辞，只是这些歌辞很多都早已亡佚了。据任半塘《敦煌歌辞总编》所述，芳村修基《征心行路难残卷考》中提到日本《大正藏》第48卷429页下“列梁释傅大士作《行路难》，以‘君不见’三字领七言六句，一首而已”，“又提到同书第55卷561页载梁释慧命作《行路

① 《乐府诗集》中题为骆宾王所作的此二首，第一首为辛常伯所作，第二首为骆宾王所作，二人同处军中，互相唱和，各自作了一首《行路难》，因是军中所作，而其内容又都是写行军路上之艰险苦难，所以就在曲调名前又加上了一个内容限定性词语，变成了《从军中行路难》。

难》。"① 傅大士原名傅翕，乃南朝梁陈之间的居士，郑樵《通志·艺文略》"释家"载："《行道难歌》，一卷，梁傅大士撰。"② 王尧臣《崇文总目》卷10"释书类"载："《行道难歌》一卷，阙。"③ 可见傅大士所作的《行路难》（即《行道难歌》）歌辞，赵宋时可能就已失载了（也可能是王尧臣等人未曾寓目）。④

在《乐府诗集·杂曲歌辞》中所录的《行路难》歌辞62首（包括骆宾王《从军中行路难》二首及王昌龄《变行路难》一首）中，唐人作品占36首，超过一半。如果再加上《乐府诗集》中未收的王昌龄、王烈、孟云卿、冯著、戴叔伦、武元衡等人所作以及唐代佛徒所作的诸多《行路难》歌辞，唐人作品的比例就更大了。这就足以表明唐代文人受《行路难》乐曲影响之大。

清雍正五年（1727），雍正皇帝在浙闽总督高其倬、福建巡抚常赉、广东巡抚杨文乾等人九月初九日所上奏折的批语中云："夫人之处世，如行路然，断不能自始至终尽遇坦途顺境，既无风雨困顿，又无山川险阻，所以古人多咏《行路难》，盖大有寓意存焉。"⑤ 此论甚确，但还只是从主观出发的一个方面，不足以说明唐人为什么要大量创作乐府歌诗《行路难》。六朝时的《行路难》多言世道之艰难，无数诗人的创作，已赋予了这一曲调以深厚的文化内涵，所言之难早已超出了行路的本义，变成了一种世道艰难的感叹。这对后世文人来说，已近乎一个"母题"，只要诗中言及了"行路难"或"路难"，历代乐府《行路难》歌辞所具有的深厚涵义便就已包含在其中了。也就是说，后人即便不依乐府旧曲《行路难》来写歌辞，只要诗中有了"路难"二字，便已暗含了《行路难》一曲所具有的深刻意义。所以唐代许多徒诗或其他曲调的乐府歌诗中也常会出现"行路难"三字，如王昌龄

---

① 任半塘《敦煌歌辞总编》，第1213页，上海，上海古籍出版社，1987。

② 郑樵《通志二十略》，第1647页，北京，中华书局，1995。

③ 王尧臣《崇文总目》，第10卷，第124页，文渊阁四库全书，上海，上海古籍出版社，第674册。

④ 《傅大士语录》中载有《行路难》歌辞，但王小盾认为是唐人作品，详见其《〈行路难〉与魏晋南北朝的说唱艺术》一文（载《清华大学学报（哲学社会科学版）》2002年第6期）最后一条脚注。

⑤ 《世宗宪皇帝朱批谕旨》，第176卷之七，第809页，文渊阁四库全书，上海，上海古籍出版社，第423册。

《从军行》中就有句："早知行路难，悔不理章句。"[1] 苏涣《变律诗三首》其三云："一夫不得意，四海行路难。"[2] 杜甫《夜闻觱篥》中亦云："君知天地干戈满，不见江湖行路难。"[3] 张籍《羁旅行》："远客出门行路难，停车敛策在门端。"[4] 僧齐己《送人赴官》："年少作初官，还如行路难。"[5] 上面所说的这些诗中的"行路难"三字，均不是实指乐府曲名，但又都是以行路来比况人之处世的一种方式，以喻功名之难以尽凭，命运之不可逆料。这样的主题在历代的《行路难》歌辞中都有所表现，所以它们又很容易让人想起乐府歌诗《行路难》所具有的深厚文化内涵，具有感叹世道艰难的含义。正因为"行路难"已具有了如此深厚的文化内涵，那么写乐府歌诗《行路难》，在歌辞与音乐的结合下，诗人心中的失意之情表现得就更为淋漓尽致了。

再者，受社会政治经济以及进士守选制度诸方面因素的影响，[6] 唐代文人或入幕，或漫游，或求仕，出行送别之事极为常见。上文已经言明，由于《行路难》题名与"行路"有关，容易让人因题生意，而其歌辞本身的内容又多在感叹世道之艰难，很适合在送别时歌唱以宽行人之怀，所以唐人送别之时会经常歌唱《行路难》，且唐人送别诗中也常会出现"歌路难"一词。这其实也是唐代文人大量创作《行路难》歌辞的客观原因之一。

《行路难》对文人诗歌创作的影响，不仅仅是在同题歌辞的撰写方面，从白居易《太行路》、王昌龄《代扶风主人答》、岑参《送张秘书充刘相公通汴河判官便赴江外觐省》等几首诗歌中还可以看出，唐代许多文人所作非《行路难》歌辞的诗歌，也明显受到了《行路难》的影响：

---

① 郭茂倩《乐府诗集》，第33卷，第487页，北京，中华书局，1979。

② 陈贻焮主编《增订注释全唐诗》，第244卷，第2册，第597页，北京，文化艺术出版社，2001。

③ 仇兆鳌《杜诗详注》，第22卷，第1941页，北京，中华书局，1999。

④ 陈贻焮主编《增订注释全唐诗》，第371卷，第2册，第1857页，北京，文化艺术出版社，2001。

⑤ 陈贻焮主编《增订注释全唐诗》，第837卷，第5册，第676页，北京，文化艺术出版社，2001。

⑥ 有关唐代的守选制度，王勋成《唐代铨选与文学》一书所论甚详，可参看。北京，中华书局，2001。

太行之路能摧车，若比人心是坦途。巫峡之水能覆舟，若比人心是安流。人心好恶苦不常，好生毛羽恶成疮。与君结发未五载，忽从牛女为参商。古称色衰相弃背，当时美人犹怨悔，何况如今鸾镜中，妾颜未改君心改。为君熏衣裳，君闻兰麝不馨香；为君事容饰，君看金翠无颜色。行路难，难重陈，人生莫作妇人身，百年苦乐由他人。行路难，难于山，险于水，不独人间夫与妻，近代君臣亦如此。君不见，左纳言，右内史，朝承恩，暮赐死。行路难，不在水，不在山，只在人心反复间。①

杀气凝不流，风悲月彩寒。浮埃起四远，游子弥不欢。依然宿扶风，沽酒聊自宽。寸心亦未理，长铗谁能弹。主人就我饮，对我还慨叹。便泣数行泪，因歌行路难。十五役边地，三回讨楼兰。连年不解甲，积日无所餐。将军降匈奴，国使没桑干。去时三十万，独自还长安。不信沙场苦，君看刀箭瘢。乡亲悉零落，冢墓亦摧残。仰攀青松枝，恸绝伤心肝。禽兽悲不去，路傍谁忍看。幸逢休明代，寰宇静波澜。老马思伏枥，长鸣力已殚。少年与运会，何事发悲端。天子初封禅，贤良刷羽翰。三边悉如此，否泰亦须观。②

前年见君时，见君正泥蟠，去年见君处，见君已风抟。朝趋赤墀前，高视青云端，新登麒麟阁，适脱獬豸冠。刘公领舟楫，汴水扬波澜，万里江海通，九州天地宽。昨夜动使星，今旦送征鞍，老亲在吴郡，令弟双同官。鲈鲙剩堪忆，莼羹殊可餐，既参幕中画，复展膝下欢。因送故人行，试歌行路难，何处路最难？最难在长安。长安多权贵，珂佩声珊珊，儒生直如弦，权贵不须干。斗酒取一醉，孤琴为君弹，临岐欲有赠，持以握中兰。③

白居易的《太行路》，是他所作的五十篇新乐府之一，在其题下小序中

① 白居易《太行路》，郭茂倩《乐府诗集》，第97卷，第1366－1367页，北京，中华书局，1979。

② 王昌龄《代扶风主人答》，陈贻焮主编《增订注释全唐诗》，第129卷，第1册，第1057－1058页，北京，文化艺术出版社，2001。

③ 岑参《送张秘书充刘相公通汴河判官便赴江外觐省》，刘开扬《岑参诗集编年笺注》，第551页，成都，巴蜀书社，1995。

白氏自谓是“借夫妇以讽君臣之不终也”。[①]《乐府解题》曰：“《行路难》，备言世路艰难及离别悲伤之意，多以君不见为首。”[②] 二者在主题上有着一定的相似之处。不但如此，《行路难》歌辞中经常反复出现以兴感叹的“行路难”一词，在白居易的《太行路》里也反复出现。从这里可以看出白居易的《太行路》不论是内容形式还是表现手法，都很大程度地受到了《行路难》歌辞的影响。王昌龄与岑参二诗均言及了世道之艰难，为《行路难》所常咏之主题，但从二诗诗题来看，并不能确信二者就是借乐府旧曲《行路难》而写的歌辞，但这种人生艰难的感悟一定要借“行路难”一词以表达出来，这同样也表明了乐府旧曲《行路难》在唐代文人生活及诗歌创作中的影响。

佛家偈颂中亦有受《行路难》影响者，如王小盾《〈行路难〉与魏晋南北朝的说唱艺术》一文中所引敦煌写本斯2672号中载录的“禅师与少女问答故事”里有一首少女赠禅师之偈颂：

> 行路难，路难心中本无物。只为无物得心安，无见心中常见佛。[③]

这几句不一定就是《行路难》的歌辞，但它很显然受到了《行路难》歌辞的影响。另外，据王小盾之文，《庞居士语录》卷下载有庞蕴所作的“行路易，行路易，内外中间依本智”等篇幅为17句的诗偈，《傅大士语录》载有15首《行路易》，大抵以五言四句起句，然后于“行路易，路易□□□”之下接五言两句。[④] 而《行路难》歌辞中亦有“行路难，路难不在九折湾”，[⑤] “行路难，行路难，不在羊肠里”，[⑥]

① 顾学颉校点《白居易集》，第53页，北京，中华书局，1979。

② 郭茂倩《乐府诗集》，第70卷，第997页，北京，中华书局，1979。

③ 王小盾《〈行路难〉与魏晋南北朝的说唱艺术》，《清华大学学报（哲学社会科学版）》，2002年第6期，第12页。

④ 王小盾《〈行路难〉与魏晋南北朝的说唱艺术》，《清华大学学报（哲学社会科学版）》，2002年第6期，第13页。

⑤ 武元衡《行路难》，陈贻焮主编《增订注释全唐诗》，第305卷，第2册，第1138页，北京，文化艺术出版社，2001。

⑥ 僧贯休《行路难》其二，郭茂倩《乐府诗集》，第71卷，第1013页，北京，中华书局，1979。

"行路难，行路难，日暮途远空悲叹"① 这样的辞句，由此也可见《行路难》歌辞在佛家偈颂中所产生的巨大影响。

作者简介：向回，男，1978年11月生，苗族，湖南沅陵人。现为首都师范大学文学院05级古代文学博士生，研究方向为魏晋南北朝隋唐五代文学。曾主持北京市哲学社会科学规划项目、北京市教育委员会人文社会科学研究计划重点项目"《乐府诗集》研究"的子课题"杂曲歌辞及杂歌谣辞研究"。目前正在从事北京市哲学社会科学"十一五"规划项目和北京市教委重点项目"乐府诗构成要素研究"子课题"乐府诗本事研究"。

① 僧贯休《行路难》其三，郭茂倩《乐府诗集》，第71卷，第1013页，北京，中华书局，1979。

论温庭筠的新乐府

◇张煜

（北京，首都师范大学，1000089）

提　要　本文从乐府倚曲的曲调的来源和与元白新乐府诗比较两个方面对温庭筠的新乐府进行分析，指出与擅长音乐并在朝廷任乐官的段成式父子密切交往很可能是其新乐府所倚曲调的来源；同样是讽刺现实，与元白多取材现实不同，温庭筠主要取材于前朝旧事，表现上也较为隐晦曲折，而这与其所处的时代和具体生活情境有着密切的关系。

关键词　温庭筠　新乐府　乐府倚曲　元白

自 80 年代以后至今，相继出现了一些从整体上研究温庭筠乐府诗的论文，例如张晶的《温庭筠乐府诗中的女性形象》、《审美价值和社会价值的交融》，王希斌的《绘阴柔之色 写阳刚之美——论温庭筠乐府诗歌的艺术特色》、《论温庭筠乐府诗的思想内容》等等。但是这些研究论文，都是把温庭筠的乐府当作一般诗歌，没有从乐府的角度进行研究。笔者认为，温庭筠的 32 首新乐府，郭茂倩将它置于《乐府诗集·新乐府辞》最后一卷，名之为“乐府倚曲”，从数量到形式，都是相当引人注目的。与其它的新乐府相比，它具有自身的独特性，值得特别关注。下面仅就其新乐府所倚曲调的来源和与元白新乐府诗比较两个问题进行分析。

一、乐府所“倚”之曲来源考证

大多数的新乐府辞是歌词的准备状态，是供人们“选词以配乐”的。温庭筠的 32 首“乐府倚曲”更像是“因声以度词”之作，那么他所倚之曲究竟为何？今根据温庭筠诗及相关文献，对其新乐府辞创作的实际情况作出深人考证，拟待从音乐角度将这一问题的研究推进一步。

温庭筠具有很高的音乐才能，“能逐弦吹之音，为侧艳之词”,[1]“善鼓琴吹笛，亦云有弦即弹，有孔即吹，不独柯亭、爨桐也。”[2] 惺惺相惜，与其交往的人当中就有擅长音乐的段成式父子。段成式担任过太常寺少卿，段安节曾写作《乐府杂录》。段安节还是温庭筠的女婿，可见他们之间的关系非常密切。

《旧唐书》卷一百九十下《李商隐传》云：

（李商隐）辞与太原温庭筠、南郡段成式齐名，时号“三十六”。文思清丽，庭筠过之，而俱无持操，恃才诡激，为当涂者所薄。[3]

《新唐书》卷八十九《段文昌传》云：

子成式，字柯古，推荫为校书郎。博学强记，多奇篇秘籍……终太常少卿。著《酉阳书》数十篇。子安节，乾宁中，为国子司业。善乐律，能自度曲云。[4]

《四库全书总目》卷一百一十三《艺术类二》《乐府杂录》云：

唐段安节撰，安节，临淄人，宰相文昌之孙，太常少卿成式之子，温庭筠之婿也。官至朝议大夫，守国子司业。《唐书》附见《成式传》末，称其“善音律，能自度曲”，故是书述乐府之法甚悉……首列乐部九条，次列歌舞俳优三条，次列乐器十三条，次列乐曲十二条，终以《别乐识五音轮二十八调图》，然有说无图。其旧本佚之欤。《崇文总目》讥其芜驳不伦，今考其中乐部诸条，与《开元礼》、杜佑《通典》、《唐书·礼乐志》相出入，知非传闻无稽之谈。叙述亦颇有伦理，未知所谓“芜驳”何在？……惟乐曲诸名不及郭茂倩《乐府诗集》之备，与王灼《碧鸡漫志》亦互有同异，盖茂倩书备载古题之目，灼书上溯宋词之源，而此书

① 《旧唐书》，第190卷下，第5078页，北京，中华书局，1975。

② 《唐五代笔记小说大观》，第1957页，上海，上海古籍出版社，2000。

③ 《旧唐书》，第190卷，第5078页，北京，中华书局，1975。

④ 欧阳修撰《新唐书》，第89卷，第3764页，北京，中华书局，1975。

所列，则当时被之管弦者，详略不同，职是故也。①

根据上述材料可知：

第一，温庭筠与段成式，多有交往，往来唱和，吟诗作赋②。他们所作诗文“时号“三十六”，在当时极为著名。他与段成式之子段安节亦是翁婿之亲密关系。

第二，据《新唐书·段文昌传》云成式“推荫为校书郎”，可知他因父亲宰相段文昌的关系，曾就任秘书省校书郎。他在《寺塔记》文中亦云“武宗癸亥三年夏，予与张君希复善继同官秘书”③。推知他有机会博览了包括官府秘籍在内的大量图书，而他最终累官至太常少卿，成为了朝廷的一个音乐职官。总之，段成式的任职使得他非常有可能接触并了解与朝廷密切相关的音乐等内务。

第三，据《新唐书》所载，段成式其子段安节“善乐律，能自度曲”，可知其在父亲的文学艺术熏陶下，成了不可多得的音乐家。如《四库全书总目》卷一百一十三《乐府杂录》条言“首列乐部九条，次列歌舞俳优三条，次列乐器十三条，次列乐曲十二条，终以别乐识五音轮二十八调，图然有说无图。其旧本佚之欤。”④ 段安节的《乐府杂录》记录了唐玄宗开元以后与乐府相关的乐部、俳优、歌舞、乐器、乐曲等各个方面重要资料，尤其是在记载乐府乐曲方面，《四库全书总目》将它与郭茂倩《乐府诗集》相提并论，认为“惟乐曲诸名不及郭茂倩《乐府诗集》之备”，但也足以说明《乐府杂录》在这一方面是卓有成绩的，也可以推知段安节对唐代乐府曲有很深人的了解和研究。

温庭筠曾作《郭处士击瓯歌》，赞美郭道源击瓯的高超技艺：“……太平天子驻云车，龙炉勃郁双蟠拏。宫中近臣抱扇立，侍女低鬟落翠花。乱珠触续正跳荡，倾头不觉金乌斜。……”⑤ 段安节《乐府杂录》中对郭道源击瓯也有记载：“武宗朝，郭道源后为凤翔府天兴县

① 纪昀等《四库全书总目提要》，第1508页，北京，中华书局，1997。

② 《和周繇广阳公宴嘲段成式诗》，曾益《温飞卿诗集笺注》，第9卷，第210页，上海，上海古籍出版社，1998。

③ 段成式撰《酉阳杂俎续集》，第5卷，第444页，台北，世界书局，1986。

④ 《四库全书总目》，第113卷，第1508，北京，中华书局，1997。

⑤ 见曾益等《温飞卿诗集笺注》，第1卷，第5—6页，上海，上海古籍出版社，1998。

丞，充太常寺调音律官，善击瓯，率以邢瓯、越瓯共十二只，旋加减水于其中，以箸击之，其音妙于方响也。"① 《郭处士击瓯歌》诗中"天子、宫中近臣、侍女"等词语证明温庭筠观赏郭道源击瓯是在宫内。由《郭处士击瓯歌》诗和《乐府杂录》中相关记载可知，温庭筠和段安节一样，有机会出入朝廷音乐表演场所，极富音乐才华的温庭筠接触并记下朝廷的乐府乐曲是完全可能的事情。

要知，温庭筠与熟悉朝廷音乐并曾记录、深入研究朝廷乐府音乐的段成式、段安节父子的密切交往，以及他有机会观赏朝廷乐宫的演奏，成为他接触到朝廷乐府乐曲的可靠途径。他所创作32首乐府倚曲，应据此所为。遗憾的是，这些曲目迄今为止，尚未见于其他文献记载。

二、温庭筠新乐府与元白新乐府之比较

只要我们翻开《乐府诗集》当中所收的新乐府诗就会发现，温庭筠的新乐府诗是独具特色的。为了更清楚地说明温庭筠新乐府诗的特色，不妨与元白的新乐府诗做一个比较。

从与音乐的关系来看，温庭筠的新乐府是"因声以度词"，不同于元白等人作新乐府诗，欲被人"选词以配乐"。

与元白直刺现实不同，温诗多借历史题材以针贬时弊。中唐时期，元白创作了大量此类题材的新乐府，将新乐府创作推上了高峰。例如著名的《卖炭翁》，题下即有揭示主题的小序："苦宫市也。"《杜陵叟》揭露苛敛；《新丰折臂翁》表现兵役战乱带给百姓的深重的灾难。在讽喻现实这一点上，温庭筠的乐府诗与元白是一致的，不过在取材上却有很大的差异。元白等人主要是取材于现实，只有《八骏图》、《李夫人》、《海漫漫》等少数篇章取材于历史。

如元稹《八骏图》：

穆满志空阔，将行九州岛野。神驭四来归，天与八骏马。龙种无凡性，龙行无暂舍。朝辞扶桑底，暮宿昆仑下。鼻息喉春雷，蹄声裂寒瓦。尾掉沧波黑，汗染浮云赭。华辀本修密，翠盖尚妍冶。御者腕

① 《中国古典戏曲论著集成》，第1册，第56页，北京，中国戏剧出版社，1959。

不移，乘者寐不假。车无轮扁斫，辔无王良把。虽有万骏来，谁是敢骑者？①

白居易《李夫人》：

> 汉武帝，初哭李夫人。夫人病时不肯别，死后留得生前恩。君恩不尽念未已，甘泉殿里令写真。丹青画出竟何益？不言不笑愁杀人。……伤心不独汉武帝，自古及今皆若斯。君不见穆王三日哭，重壁台前伤盛姬。又不见泰陵一掬泪，马嵬坡下念杨妃。②

诗中写到了周穆王、秦始皇、汉武帝，一直写到唐玄宗，所写均为前朝旧事。

元白新乐府还有涉及天宝以前的本朝旧事。例如白居易《七德舞》：

> 七德舞，七德歌，传自武德至元和……太宗十八举义兵，白旄黄钺定两京……今来一百九十载，天下至今歌舞之。歌七德，舞七德，圣人有祚垂无极。岂徒耀神武，岂徒夸圣文，太宗意在陈王业，王业艰难示子孙。③

写的是唐太宗李世民的事。然而，在元白的新乐府中绝大多数都是像《阴山道》、《卖炭翁》、《卖花》那样直接取材现实的作品，像这样的咏前朝故事的只是有限的两三篇，歌咏本朝前代故事的虽然多一些，但也只占一小部分。而温庭筠似乎专门发扬了元白歌咏前朝旧事这一传统，主要是取材于历史，所写几乎都是前朝故事。例如《汉皇迎春辞》：

---

① 郭茂倩编《乐府诗集》，第97卷，第1023页，上海，上海古籍出版社，1998。

② 郭茂倩编《乐府诗集》，第99卷，第1039－1040页，上海，上海古籍出版社，1998。

③ 郭茂倩编《乐府诗集》，第97卷，第1024－1025页，上海，上海古籍出版社，1998。

春草芊芊晴扫烟，宫城大锦红殷鲜。海月如融照仙掌，淮王小队缨铃响。……豹尾竿前赵飞燕，柳风吹尽眉间黄。碧草含情烟花喜，上林莺转游丝起。宝马摇环万骑归，恩光暗入帘栊里。①

整首诗写汉成帝末年好鬼神，四年春正月，行幸甘泉宫效泰寺，以求继嗣。

再如《鸡鸣埭歌》

南朝天子射雉时，银河耿耿星参差。铜壶漏断梦初觉，宝马尘高人未知。鱼濯莲东荡宫沼，蒙蒙御柳悬栖鸟。红妆万户镜中春，碧树一声天下晓。盘踞势穷三百年，朱方杀气成愁烟。彗星拂地浪连海，战鼓渡江尘涨天。绣龙画雉填宫井，野火风驱烧九鼎。殿巢江燕砌生蒿，十二金人霜炯炯。芊绵平绿台城基，暖色春空荒古陂。宁知玉树后庭曲，留待野棠如雪枝。②

这首诗，借咏史，斥时弊，主旨十分明确，借南朝旧事，规劝后来的统治者。诗中通过描写南朝覆灭后的荒凉凄清的景色，来反衬当初统治者射雉打猎时的骄奢绮靡的宫廷生活，二者形成的鲜明对比，意在让人们从眼前衰败的景色中去领悟历史的教训，引起思考，以达到讽喻现实的目的。除了这首诗之外，如“明皇夜人未央宫，长火千条照栖鸟”③，所写均是前朝旧事。除此之外，还有《雉场歌》、《吴苑行》、《夜宴谣》、《台城晓朝曲》、《故城曲》等等。温庭筠咏史取材多为前朝皇帝、王公大臣，但其中几乎都是荒淫腐朽之辈，没有一个英雄豪杰之士，其故事也多为艳事、荒诞之事。可见这些诗意存箴规，与元白讽喻现实的精神是一致的。

从艺术上看，与元白追求通俗易懂不同，温庭筠的新乐府诗写得

① 曾益等《温飞卿诗集笺注》，第1卷，第27页，上海，上海古籍出版社，1998。

② 曾益等《温飞卿诗集笺注》，第1卷，第1页，上海，上海古籍出版社，1998。

③ 《走马楼三更曲》，曾益等《温飞卿诗集笺注》，第2卷，第36页，上海，上海古籍出版社，1998。

隐晦曲折。元白新乐府主张通俗浅近，反对乐府艳词，温庭筠却走上了一条相反的道路。中唐元白新乐府的创作，是要发挥讽喻作用，是以实现"补察时政"为目的。如白居易在《新乐府序》中表示：

> 其辞质而径，欲见之者易谕也。其言直而切，欲闻之者深诫也。……其体顺而肆，可以播于乐章歌曲也。……总而言之，为君、为臣、为民、为物、为事而作，不为文而作也。①

白居易在《寄唐生》也说"不求宫律高，不务文字奇。惟歌生民病，愿得天子知。"② 为了达到这一目的，元白等人明确表示他们作新乐府就是要通俗易懂。

而温庭筠新乐府诗的风格却与之相反，乐府诗和七古词意晦涩，讲究藻饰。其近体诗歌有语意清新的特点，新乐府诗反倒写得不够通俗。王国安在《温飞卿诗集笺注》前言中说："一般说来，温庭筠的诗好用浓艳的词藻，缺乏深刻的思想内容，存在比较浓厚的形式主义倾向。这种倾向在他的乐府中表现得最为明显。"③在温庭筠的诗歌中，人们早已注意到了存在着这样两种不同的风格，即近体诗气韵清拔，格调高峻。例如近体诗《送僧东游》：

> 师归旧山去，此别已凄然。灯影秋江寺，蓬声夜雨船。鸥飞吴市外，麟卧晋陵前。若到东林社，谁人更问禅?④

温庭筠这类律诗着力于意境的美，即景抒情，灯影、江水、寺庙、蓬船、卧麟的静景与飞鸥、夜雨的动景相互映衬，引发人无限的联想，烘托渲染出一种空灵寂静、人去楼空的气氛。再看他的新乐府诗《走马楼三更曲》：

---

① 朱金城《白居易集笺校》，第3卷，第136页，上海，上海古籍出版社，1988。

② 朱金城《白居易集笺校》，第1卷，第43页，上海，上海古籍出版社，1988。

③ 曾益等《温飞卿诗集笺注》，第2页，上海，上海古籍出版社，1998。

④ 曾益等《温飞卿诗集笺注》，集外诗，第9卷，第182页，上海，上海古籍出版社，1998。

春姿暖气昏神沼，李树拳枝紫芽小。玉皇夜入未央宫，长火千条照栖乌。马过平桥通画堂，虎幡龙戟风悠扬。帘间清唱报寒点，丙舍无人遗烬香。①

整首诗藻饰华丽，意象浓密。李树指唐李瑁。据顾嗣立的意思：末两句即义山诗"夜半宴归宫漏永，薛王沉醉寿王醒"之意。因此整首诗讥讽唐玄宗聚麀之秽行。但因碍于帝王之尊，在写法上力求寄意的深隐。再如新乐府诗《舞衣曲》：

藕肠纤缕袖轻春，烟机漠漠娇娥嚬。金梭淅沥透空薄，剪落交刀吹断云。张家公子夜闻雨，夜向兰堂思楚舞。蝉衫麟带压愁香，偷得莺簧锁金缕。管含兰气娇语悲，胡槽雪腕鸳鸯丝。芙蓉力弱应难定，杨柳风多不自持，回嚬笑语西窗客，星斗寥寥波脉脉。不逐秦王卷象床，满楼明月梨花白。②

诗中几乎句句用典，而且晦涩生僻。可见温庭筠不是写不出清新动人的诗句，那么他的新乐府创作风格就是他刻意为之，这与当时元白倡导的新乐府创作精神相去甚远。

温庭筠的新乐府这后两个特点之间有着密切的联系：借前朝故事以讽谕现实，就容易给人以朦胧之感；而要使自己的诗旨隐晦曲折，自然爱取用前朝故事。之所以会出现这些新的特点，笔者认为主要原因有以下三个方面：

首先，从取材风气上看，歌咏前朝故事是当时一种创作潮流。自从安史之乱爆发，强大的盛唐便一去不复返了。诗人们或出于对盛世的怀念，或出于总结历史经验教训的需要，写下了一系列有关盛唐的诗歌。杜甫的《哀江头》、《观公孙大娘弟子舞剑器行》、《江南逢李龟年》、《忆昔》等等开风气之先河，白居易作《长恨歌》，元稹作《连昌宫词》达到最高峰。洪迈《容斋随笔》卷九"张祜诗"条云：

① 曾益等《温飞卿诗集笺注》，第2卷，第36页，上海，上海古籍出版社，1998。

② 曾益等《温飞卿诗集笺注》，第1卷，第11页，上海，上海古籍出版社，1998。

唐开元、天宝之盛，见于传记、歌诗多矣，而张祜所咏尤多，皆他人诗所未尝及者。如《正月十五夜灯》云："千门开锁万灯明，正月中旬动帝京。三百内人连袖舞，一时天上着词声。"《上巳乐》云："猩猩血染系头标，天上齐声举画桡。却是内人争意切，六宫红袖一时招。"《春莺啭》云："兴庆池南柳未开，太真先把一枝梅。内人已唱春莺啭，花下傞傞软舞来。"又有《大酺乐》、《邠王小管》、《宁哥来》、《李谟笛》、《邠娘羯鼓》、《退宫人》、《耍娘歌》、《悖拏儿舞》、《阿㜷汤》、《雨霖铃》、《香囊子》等诗，皆可补天宝遗事，弦之乐府也。①

许学夷《诗源辨体》亦云：

张祜元和中作宫体七言绝三十余首，多道天宝宫中事。入录者校王建工丽稍逊，而宽裕胜之。其外数篇，声调亦高。②

洪迈《容斋随笔》指出张祜追忆开元、天宝的诗很多，诗中述当时歌舞之繁盛、君臣之风流，也自然要谈到唐明皇与杨贵妃的悲剧。如《马嵬归》、《马嵬坡》、《南宫叹亦述玄宗追恨太真妃事》、《玉环琵琶》等，其中有的就是声诗。如《折杨柳枝二首》、《集灵台二首》：

莫折宫前杨柳枝，玄宗曾向笛中吹。伤心日暮烟霞起，无限春愁生翠眉。

凝碧池边敛翠眉，景阳楼下绾青丝。那胜妃子朝元阁，玉手和烟弄一枝。③

日光斜照集灵台，红树花迎晓露开。昨夜上皇新授箓，太真含笑入帘来。

① 严寿澄校编《张祜诗集》附录一，第216—217页，南昌，江西人民出版社，1983。

② 严寿澄校编《张祜诗集》附录一，第217页，南昌，江西人民出版社，1983。

③ 严寿澄校编《张祜诗集》，第4卷，第76页，南昌，江西人民出版社，1983。

虢国夫人承主恩，平明骑马入宫门。却嫌脂粉污颜色，淡扫娥眉朝至尊。①

张祜还曾作《连昌宫》、《李谟笛》，后诗云："平时东幸洛阳城，天乐宫中夜彻明。无奈李谟偷曲谱，酒楼吹笛是新声。"② 这首诗就是从《连昌宫词》中"李谟压笛傍宫墙，偷得新翻数般曲"诗句演化而来。唐代才子词人们对歌咏前朝旧事的兴趣尤为浓厚，元稹将李、杨故事与连昌宫联系起来，晚唐人就以华清宫为题材，歌咏李、杨故事。再如杜牧曾作《过华清宫》，人们有很多和作。张祜有《和杜舍人题华清宫三十韵》、《华清宫四章》，崔橹《华清宫三首》，罗隐《华清宫》等等。与元白一样，这些诗在歌咏这些旧事的时候，也都寓有讽刺现实的意义。温庭筠也深受这一风气的影响，写有《华清宫和杜舍人》、《华清宫二首》、《过华清宫二十二韵》等诗。而这种歌咏天宝遗事传统的形成，元白起了很大示范作用。当然晚唐人的思路也有所开拓，目光也扩展到前朝，并不限于歌咏天宝旧事。如杜牧作《阿房宫赋》就受到了普遍的称赞。温庭筠新乐府爱用前朝故事显然与这一风气一致。

其次，温庭筠借前朝故事以讽刺现实，与其所处的具体环境和人生经历有很大的关系。这里分三点来说明：

第一，因才高在仕途上受到排挤与压制。《东观奏记》卷下记载温庭筠云："词赋诗篇冠绝一时，与李商隐齐名，时号温李。连举进士，竟不中第。至是谪为九品吏。进士纪唐夫叹廷筠之冤，赠之诗曰：'凤凰诏下虽求命，鹦鹉才高却累身。'人多讽诵。上明主也，而廷筠反以才废"③。《旧唐书》卷一百九十《温庭筠传》记载："人士翕然推重……著述颇多而诗赋韵洛清拔，文士称之"④由是可见，温庭筠才高，不下元白，因此当他仕途上受到排挤与压制，遇到不公正待遇

① 严寿澄校编《张祜诗集》，第5卷，第86页，南昌，江西人民出版社，1983。

② 严寿澄校编《张祜诗集》，第3卷，第67页，南昌，江西人民出版社，1983。

③ 田廷柱校点《明皇杂录东观奏记》，卷下，第133页，北京，中华书局，1994。

④ 《旧唐书》，第190卷下，第5078－5079页，北京，中华书局，1975。

时，还是引起了人们的广泛同情，人们多为之不平。“文士诗人争为辞送”,[①] 将他比作被贬长沙的“洛阳才子”贾谊。在这种情况下，直刺朝政是不太可能的。

第二，据《旧唐书·温庭筠传》所载温庭筠“士行尘杂，不修边幅，能逐弦吹之音，为侧艳之词，公卿家无赖子弟裴诚、令狐缟之徒，相与蒱饮，酣醉终日，由是累年不第”[②]，和《北梦琐言》卷二记载温庭筠曾经忤逆当时宰相令狐绹一事，“绹益怒之，乃奏岐有才无行，不宜与第”[③]，可知温庭筠仕途坎坷，既有当权者的原因，更有自身放浪不羁，恃才傲物的原因。从他的诗句“因知此恨人多积，悔读《南华》第二篇”[④]，可知他已经深深觉悟到这一点。温庭筠因性格放诞而受人排斥的情景，我们从《云溪友议》记载其好友裴諴的遭遇中也可以得到印证[⑤]。因此以隐晦曲折的笔法作诗，也是温庭筠保全自身之唯一出路。

第三，《旧唐书·温庭筠传》记载温庭筠“贬为方城尉，再迁隋县尉卒”，《东观奏记》云“连举进士竟不中第，至是谪为九品吏。”[⑥]表明温庭筠不在谏官之位。而他所处的晚唐，政治又已经是夕阳西下，他所写多涉宫闱之秘，所以只能借前朝旧事，隐约其词了。元白等人作新乐府诗，就有很大的不同。他们是朝廷的官员，尤其是白居易，身为谏官，他明确表示要使自己新乐府起到谏章的作用，加之当时的唐宪宗颇有励精图治之心，以从谏如流为美德，国家还有中兴的希望，在这种情况下，他们作诗“其辞质而径”，“其言直而切”也就很正常了。

再次，从个人审美兴趣上看。晚唐以来，文坛上还流行一种在诗文中驰骋才学的风气。庭筠“少敏悟，天才雄胆，能走笔成万言……

---

① 《唐摭言》，第 11 卷，第 121 页，上海，上海古籍出版社，1978。

② 《旧唐书》，第 190 卷下，第 5078－5079 页，北京，中华书局，1975。

③ 贾二强点校《北梦琐言》，第 2 卷，第 33 页，北京，中华书局，2002。

④ 《唐诗纪事》，第 54 卷，第 824 页，上海，上海古籍出版社，1965。

⑤ 范摅撰《云溪友议》卷下：“裴郎中諴，晋国公次弟子也。足情调，善谈谐。举子温岐为友，好作歌曲，迄今饮席多是其辞焉。裴君既入台，而为三院所谑曰：‘能为淫艳之歌，有异清洁之士也。’”见该书第 65 页，上海，古典文学出版社，1957。

⑥ 田廷柱校点《明皇杂录东观奏记》，卷下，第 133 页，北京，中华书局，1994。

才情绮丽”，正是这种风气的有力推动者。《唐诗纪事》卷五十四“温庭筠”条载：

庭筠才思艳丽，工于小赋，每入试，押官韵作赋，凡八叉手而八韵成，时号温八叉。多为邻铺假手，号日救数人也。而士行玷缺，缙绅薄之。李义山谓曰：“近得一联句云：‘远比召公，三十六年宰辅’，未得偶句。”温曰：“何不云：‘近同郭令，二十四考中书？’”宣宗尝赋诗，上句有“金步摇”，未能对，遣未第进士对之。庭筠乃以“玉条脱”续之，宣宗赏焉。又药名有“白头翁”，温以“苍耳子”为对。他皆类此。①

宋钱易撰《南部新书》记载温庭筠戏慢令狐绹的事：

令狐绹以姓氏少，族人有投者，不吝其力，由是远近皆趋之，至有姓胡冒令者。进士温庭筠戏为词曰：“自从元老登庸后，天下诸胡悉带令。”②

由《唐诗纪事》所载温庭筠“押官韵作赋，凡八叉手而八韵成，时号温八叉。多为邻铺假手，号日救数人也”和与宣宗等人精彩对诗、联句之事，可见温庭筠对自己的才学是非常自负的。《南部新书》记载温庭筠戏慢令狐绹的事，也说明了他藐视权贵，恃才傲物的一面。所以他在新乐府诗中不仅大量用前朝旧事，而且大量用典，且多为生僻的典故，以藏锋芒，也是必然的。例如《故城曲》：

漠漠沙堤烟，堤西雉子斑。雉声何角角，麦秀桑阴闲。游丝荡平绿，明灭时相续。白马金络头，东风故城曲。故城殷贵嫔，曾占未来春。自从香骨化，飞作马蹄尘。③

---

① 计有功撰《唐诗纪事》，第54卷，第823—824页，上海，上海古籍出版社，1965。

② 钱易撰，黄寿成点校《南部新书》，庚卷，第102页。北京，中华书局，2002。

③ 曾益等《温飞卿诗集笺注》，第2卷，第31页，上海，上海古籍出版社，1998。

《南史》卷十一《后妃上·宣贵妃》记载：

> 殷淑仪，南郡王义宣女也，丽色巧笑。义宣败后，帝密取之，宠冠后宫。假姓殷氏，左右宣泄者多死，故当时莫知所出。及薨，帝常思见之，遂为通替棺，欲见辄引替睹尸，如此积日，形色不异。追赠贵妃，谥曰宣。及葬，给辒辌车、虎贲、班剑。銮辂、九旒、黄屋左纛、前后部羽葆、鼓吹，上自于南掖门临，过丧车，悲不自胜，左右莫不掩泣。①

这首词语言相对而言还算晓畅，但诗中也用了典故。诗是借宋孝武帝刘骏密取宗室女殷淑仪之事作的讽刺之作。

温庭筠等人在诗中驰骋才学风气另一方面也是受到中唐韩孟诗派的影响。例如温庭筠的诗中化用李贺的诗句就特别多，“塞寒如箭伤眸子”（《遐水谣》）化用李贺“东关酸风射眸子”②；“悠悠楚水流如马”（《懊恼曲》）化用“更变千年如走马”③；“柳艳欺芳带”（《春日野行》）化用“官衔柳带不堪结”④“黄粉楚宫人”（《湘宫人歌》）化用李贺“宫人正靥黄”⑤；“徒劳油壁车”（《碌碌古词》）化用李贺“油壁车，夕相待”⑥；“惟有荷花守红死”（《懊恼曲》）化用李贺“秋白鲜红死”⑦。

综上所述，温庭筠的新乐府诗是别具特色的：诗倚曲而作，语言

个案分析

---

① 唐李延寿撰《南史》，第11卷，第376页，北京，中华书局，1975。

② 《金铜仙人辞汉歌》，《李贺诗歌集注》，第2卷，第94页，上海，上海古籍出版社，1978。

⑤ 《梦天》，《李贺诗歌集注》，第1卷，第57页，上海，上海古籍出版社，1978。

⑥ 《正月》，《李贺诗歌集注》，第1卷，第60页，上海，上海古籍出版社，1978。

⑥ 《同沈驸马赋得御沟水》，《李贺诗歌集注》，第1卷，第39页，上海，上海古籍出版社，1978。

⑥ 《苏小小墓》，《李贺诗歌集注》，第1卷，第56页，上海，上海古籍出版社，1978。

⑦ 《月漉漉篇》，《李贺诗歌集注》，外篇，第315页，上海，上海古籍出版社，1978。

优美，意境深邃，且多用典故，借古讽今，充分展示了诗人温庭筠的音乐文学才华，在唐人的新乐府辞当中独树一帜。

作者簡介： 张煜，女，1970年生，北京人，2005年于首都师范大学获文学博士学位，现任教于首都师范大学科德学院。曾发表《唐人所说乐府含义考》、《新乐府辞入乐问题辨析》等文章，目前正在主持北京市哲学社会科学“十一五”规划项目“唐后新乐府辞研究”和北京市哲学社会科学“十一五”规划项目和北京市教委重点项目“乐府诗构成要素研究”子课题“乐府诗题名研究”。

论《伊州》

◇雷乔英

（北京，首都师范大学文学院，100089）

提　要　源自龟兹乐的《伊州》，由于节度使盖嘉运的进献来到宫廷，成为唐玄宗时著名的教坊大曲。从唐代到清代，《伊州》分别在宫廷与民间的两度空间中以雅俗不同的形式流传，因而对文人创作产生了一定的影响。这种影响包括曲辞内涵、音乐风格等多重意蕴。

关键词　伊州　歌舞　相思　家国人生

《伊州》为唐玄宗时教坊大曲，历宋金元明清数代而不消歇，对唐及之后的文学创作产生了一定的影响。但由于历史的隔膜，人们大多只将其看作一首普通的案头之作。这种倾向目前已经逐渐被纠正：叶栋和李健等古音乐发掘专家分别对《敦煌曲谱》和“长安古乐”中相关曲谱做了转译和配词工作，一定程度上恢复了《伊州》大曲的音乐面貌。但由于对某些文献的误读，从而也导致其结论存有待商榷之处。王国维《唐宋大曲考》对大曲《伊州》在宋金元的演变略有提及。同时，《宋元戏曲史》也分别提到了宋官本杂剧段数、金院本与诸宫调等名目中关于“伊州”者。[①] 任半塘《唐声诗》“格调”部分对《伊州歌》作了单独的考察，主要从辞、乐、歌、舞四方面勾勒了唐代《伊州》的面貌。但是，由于历史的局限，任先生的描述近于文献的列举与归类：不仅材料不够充分，亦未注意到此四方面的内部联系，更不论《伊州》乐舞对文学的影响。总之，对于《伊州》音乐情形和文学影响的横向提示及历史描述，前人的努力是片段和分散的，缺乏系统而立体的研究。本文在前人基础上，从音乐与文学的关系角度出发，力图更为详尽和清晰地描述是唐《伊州》大曲的音乐舞蹈情况，曲与辞之关系；以及从宋代至清代，《伊州》曲、辞的流变情况及其对历代

① 王国维《王国维戏曲论文集》，北京，中国戏剧出版社，1984。

文学主题的三重主要影响。

一、曲名辨析

伊州，本地名。古称昆吾，隋为伊吾郡，唐改制伊州。又名西伊州（西州），后泛指边疆。故城在今新疆哈密县。杜佑《通典》曰："伊州在敦煌北大碛之外，为戎狄之地，非九州之限。后汉明帝始征取伊吾卢地，即此也。尔后多为屯田兵镇之所，未为郡县。后魏始置伊吾郡，后又为戎胡所据。至大唐贞观初（627），内附，乃置伊州。或为伊吾郡。"① 杜佑对贞观前伊州情况的勾勒简要而精准。稍后李吉甫《元和郡县图志》在其基础上有更为详细的记载，曰："《禹贡》九州之外，古戎地。古称昆吾，周穆王伐西戎，昆吾献赤刀。后转为伊吾。周衰，戎狄杂居泾渭之北伊吾之地。又为匈奴所得，及秦始皇攘戎狄，筑长城以界中国。汉武帝时，骠骑将军击破匈奴右地，始筑令居以西，初置酒泉郡，后分置武威、张掖、敦煌，列为四郡，据两关焉。两关，即阳关、玉门也。王莽时，地属匈奴。后汉明帝永平十六年（73），北征匈奴，取伊吾卢地，置宜禾都尉，以为屯田兵镇之所，未为郡县。后复为匈奴所得，自建武至于孝和，三通三绝。至顺帝（125－144）时，以伊吾旧膏腴之地，傍近西域，匈奴资之以为钞暴，开设屯田，如故事，置伊吾司马一人。至魏立伊吾县，晋立伊吾都尉，并寄理敦煌北界，非今之伊州。后魏及周，又有鄯善人来居之。隋大业六年（610）得其地，以为伊吾郡。隋乱，又为群胡居焉。贞观四年（630），胡等慕化内附，于其地置伊州。"②《旧唐书·地理志》的记载与《图志》稍异，曰："贞观四年（630），归化，置西伊州。六年（632），去"西"字。天宝元年（742），为伊吾郡。乾元元年（758），复为伊州。"③ 又马端临《文献通考》补载："广德后（763）没于土蕃。"④ 此一系列材料表明，伊州作为地名有着复杂的历史背景，从"昆吾"到"伊吾"再到"伊州"，总是处于胡汉的不断争夺

① 《通典》，第174卷，第4557页，北京，中华书局，1984。

② 《元和郡县图志》下，第40卷，第1028－1030页，北京，中华书局，1983。

③ 《旧唐书》，第40卷，第1643页，北京，中华书局，1975。

④ 《文献通考》下，第322卷，考2536，北京，中华书局，1986。

之中，直到贞观四年（630）才以胡人内化告终，成为专属的地名。作为地名的“伊州”进而则决定了作为曲名的“伊州”，但后者的时间却有待考证。

“伊州”作为曲名首先可能是对一种龟兹乐的代称。《新唐书·礼乐志》曰：“开元二十四年，升胡部于堂上。而天宝乐曲，皆以边地名，若《凉州》、《伊州》、《甘州》之类。后又诏道调、法曲与胡部新声合作。”① 这里还只是说《伊州》为胡部新声。又宋王灼《碧鸡漫志》卷三在驳毕唐人对《霓裳羽衣曲》的神怪之说后道：“唐人喜言开元天宝事，而荒诞相凌夺如此，将使谁信之。予以是知其他饰以神怪者，皆不足信也。王建诗云：‘弟子歌中留一色，听风听水作霓裳。’欧阳永叔诗话以不晓听风听水为恨。蔡绦诗话云出唐人西域记。龟兹国王与臣庶知乐者，于大山间听风水声，均节成音。後翻入中国，如伊州、甘州、凉州，皆自龟兹致。此说近之，但不及霓裳。予谓凉州定从西凉来，若伊与甘，自龟兹致，而龟兹听风水造诸曲皆未可知。……‘弟子歌中留一色’，恐是指梨园弟子，则何豫于龟兹，置之勿论可也。”② 王灼所斥为“听风听水”之迷玄，并未否认《伊州》曲最初产生于龟兹。考《大唐西域记》，龟兹国盛产音乐，且在西域诸国中，龟兹乐最有影响力，因而广为流传。③ 由此可以推想后被命名为《伊州》的龟兹乐正是先流传到临近的伊吾（州）地区，进而则作为伊州“特产”，以“伊州”之名流传到中原。

二、进献过程

“伊州”作为曲名出现在大唐宫廷，是由于节度使盖嘉运的进献。其进献时间可能是《伊州》传入中原的时间，同时亦可能关涉到龟兹乐《伊州》的命名。但是，对于这次进献时间的考定，却必须从盖嘉运职位的变迁说起。

宋郭茂倩《乐府诗集》在《伊州》（十首）解题中，记为“西京

① 《新唐书》，第22卷，第476－477页，北京，中华书局，1975。

② 《碧鸡漫志》，第3卷，第21页，丛书集成（二六七四），北京，中华书局，1991。

③ 尽管学界对于龟兹乐与印度音乐的关系有颇多讨论，但由于本文无法确定《伊州》曲最初在多大程度上受到印度音乐的影响，故不作深入讨论。

节度使盖嘉运所进"。宋潘自牧《记纂渊海》七八卷"乐府"条引《类要》亦记盖嘉运为"西京节度使"。① 明高棅《唐诗品汇》卷四五、卷五五"伊州歌"下皆从郭氏记为"西京节度使"。② 但宋陈旸《乐书》一五八卷"北狄"条却记盖氏为"西凉节度使"。③ 按:"凉"即"凉"之异体,"京"概与"凉"形近而误。西凉乃古国名,亦以音乐著名(且与龟兹乐互相融合),域在今敦煌境内。然考新旧唐书及《资治通鉴》,盖嘉运皆不曾被记为"西凉节度使"。此职为泛称,概西凉与盖嘉运所驻都护邻近故。譬如与盖嘉运同时的节度使郭知运,因曾任伊州刺史、凉州都督等职,所以《乐府诗集》在《凉州》题解中记为:"开元中,西凉府都督郭知运进。"又如进献《望月婆罗门》(后改作为《霓裳羽衣曲》)的河西节度使杨敬述,亦被白居易等人记作"西凉节度使"、"西凉都督府"。由是知盖嘉运为"西凉节度使"亦乃后人基于地理临近故对其官职的便称。考其史略应为:开元二十四年(736),盖嘉运为北庭都护;但至开元二十六年(738)则为安西都护;开元二十八年(740),盖嘉运因擒拿突骑施可汗吐火仙而入京献捷,被玄宗封为河西、陇右节度使;此后则因经略土蕃无功而籍没史册。"献捷"于唐代乃仪礼之常,新旧唐书曾多次提及献捷之事。所献不仅有俘获的人质,还包括征服地区的物产和艺术,音乐往往也包括其中。譬如郭知运就曾在开元六年(719)向朝廷献捷,尽管唐史并未记录《凉州》曲正是由此而进。④ 但郭知运献捷仅此一次,而郭茂倩关于其进献《凉州》之记载也必定有所凭借。由此可以推断《凉州》是在开元六年(719)郭知运献捷时被传入中原。盖嘉运进献《伊州》正与此相仿佛。按《记纂渊海》转引《类要》的记载,盖嘉运进献曲除《伊州》外,还有《北庭》、《樗蒲》二曲③。宋洪迈《万首唐人绝句》中归于盖嘉运名下的"乐府辞"计十九首,在《乐府诗集》所录《伊

① 潘自牧《记撰渊海》,第78卷,"乐府"条,文渊阁四库全书本。笔者按:任半塘《唐声诗》第495页误引为"西凉节度使"。

② 高棅《唐诗品汇》,第45卷,第422页,第55卷,第498页,上海,上海古籍出版社,1982。

③ 陈旸《乐书》,第158卷,文渊阁四库全书本。

④ 《旧唐书》,第103卷,第3190页,北京,中华书局,1975。

③ 《记纂渊海》,第78卷,文渊阁四库全书本。此二曲新旧唐书和《乐府诗集》均无详细记载,待考。

州》十首外，还囊括了《陆州歌七首》和《水调歌二首》。① 明赵宦光《万首唐人绝句》在宋本的基础上，归于盖嘉运名下的“乐府辞”计二十三首，其中仅两首为《伊州》歌辞。② 此外，明谢榛《四溟诗话》亦载盖嘉运所制乐府辞四首。③ 清管世铭《读雪山房唐诗序例》认为“北斗七星高”一诗亦为盖嘉运所进。④ 最后，沈德潜《唐诗别裁集》记《凉州歌》（朔风吹叶雁门秋）一诗为盖嘉运进献。⑤ 尽管后人所载虚实不定，但关于盖嘉运进献曲的记载如此之多，可见其声名极大。这种声名可能是基于《伊州》的广被流传（人们很难忘记那些与流行音乐有关的人和事，并愿意为此杜撰一些故事），而盖嘉运正是那位传说中的进献者。尽管龟兹在安西都护辖区，而伊州在北庭都护辖区，但因盖嘉运献捷的时间是在安西都护任上，而龟兹乐早已在伊州地区有流传。所以，笔者推断，流入伊州地区的龟兹乐可能是在开元二十八年（740）盖嘉运进献之际方以《伊州》命名。⑥《新唐书·礼乐志》记《伊州》为天宝时乐曲，正可与此大致呼应。

---

① （宋）洪迈《万首唐人绝句》，“七言”第58卷，第1796页，“五言”第20卷，第2692页，北京，文学古籍刊行社，影印明嘉靖本，1955。按：《陆州》在《乐府诗集》中列于《伊州十首》之后，概由是误为盖氏所进。《水调》本隋炀帝所制，唐又有新水调，但未知由来。洪迈所记待考。

② 这23首曲辞分别属于不同的曲调，原作者的情况也十分复杂，待专文考之。其中两首《伊州》歌辞分别是王维《伊州歌》和沈佺期《杂诗四首》（其四）前四句。

③ 分别是：《胡渭州》、《双带子》、《盖罗缝》、《水鼓子》。按：此四首宋本《万首唐人绝句》列于《伊州歌五首》之后。谢氏可能受之影响，待考其详。谢榛《四溟诗话》，第1卷，见《历代诗话续编》下编，第1147页，北京，中华书局，1983。

④ 按：此诗宋本《万首唐人绝句》卷二十题作《西鄙哥舒歌》，未有作者与进献者。明本《万首唐人绝句》卷三亦未系于盖氏名下，而题为《哥舒歌》，西鄙人作。《全唐诗》与赵本同。其诗曰：“北斗七星高，哥舒夜带刀。至今窥牧马，不敢过临洮。”清沈德潜《唐诗别裁集》评曰：“与《刺勒歌》同是天籁，不可以工拙求之”。当以沈说为是。以哥舒翰在唐时边境的威名，民间歌赞实不足为怪，系名“西鄙人”也。管氏所记不知何据，待考。

⑤ 按：此诗在《乐府诗集》中为《凉州歌第二》，且郭茂倩注为郭知运所进。沈德潜所言待商榷。

⑥ 同门左汉林在博士论文《唐代乐府制度研究》中据《唐方镇年表》“盖嘉运开元二十八年为陇右节度使”的记载，认为其献《伊州》亦在同年。笔者尽管结论与左文相同，但依据各异。左书尚未出版，此据电子稿（后同）。

但是唐人崔令钦《教坊记》却有这样的记载："开元十一年初(724)，制《圣寿乐》，令诸女衣五方色衣以歌舞之……"，继载曰："凡欲出戏，所司先进曲名，上以墨点者舞，不点者即否，谓之"进点"。戏日，内伎出舞。教坊惟得舞《伊州》、《五天》，重来叠去，不离此两曲，余悉让内家也。"[①] 后代学者如清人王奕清往往误以崔氏所言《圣寿乐》舞与"进点"为同一时期[②]，其实则否。本书只是崔令钦在安史之乱后追思旧游而作，所记并无严格时间顺序，只是对开元年间宫廷音乐的分则回忆，[③] 况《圣寿乐》在高宗武后时已存在。[④] 因而此处所载，并不意味着《伊州》在开元十一年（724）被表演过，其在中原的流传约为开元二十八年（740）盖嘉运进献以后。关于进献之初《伊州》已备歌辞的问题，将在后文论及。

总之，《伊州》的音乐最初来自龟兹，后传人伊州地区，再由当时的安西节度使盖嘉运以《伊州》之名进献给唐玄宗，随后才演化成为盛唐著名的教坊大曲《伊州》。这个大曲《伊州》及其"摘遍"形式在唐代有着丰富的表现。

三、唐代《伊州》曲、辞及歌舞表演

《伊州》音乐的异域特质，盛唐边塞征战的时代背景，以及进人玄宗宫廷后的娱乐效用，决定了其歌辞主题的表现领域。从而亦使其歌舞表演在宫廷与民间也呈现出相应的特点。

（一）曲

1．乐种

其初，由盖嘉运进献的《伊州》曲可能只是传人伊州地区龟兹乐

---

① 任半塘《教坊记笺定》，第28、35页，北京，中华书局，1962。

② 《历代词话》卷一作"开元十一年初，制圣寿乐以歌舞之，所司先进曲名，以墨点者舞，舞有曲。教坊惟得舞《伊州》、《五天》，重来叠去，不离此两曲，馀悉让内家也。"明显是将崔令钦《教坊记》的两则并人--则。王奕清《历代词话》，第1卷，"教坊记"条，见《词话丛编》，第2册，第1091页，北京，中华书局，1986。

③ 任半塘《教坊记笺定》即持此种意见，并从而分析之。

④ 《旧唐书》，第29卷，第1060页，北京，中华书局，1975。

的一部分，或者经过了一些改变，但似乎并不太大，因为后代都记得它曾为龟兹乐。随后，当《伊州》乐进入大唐帝国之后，其改变也是无可避免的，因为李隆基在帝王之外，还是一位兴趣浓厚的音乐家。大曲《伊州》在进献的龟兹乐《伊州》之上，定然会加入中原音乐的元素，在音乐风格上发生一些转变。即如上引崔令钦所载，玄宗既然有兴趣亲自指点教坊伎人排练，那么对于排练的乐曲，自然也会作诸多的改变。譬如同为龟兹乐的《望月婆罗门》，在节度使杨敬述进献之后被玄宗改制为《霓裳羽衣曲》。故而白居易《霓裳羽衣歌（和微之)》道："由来能事皆有主，杨氏创声君造谱。"又如上引《新唐书·礼乐志》道："开元二十四年，升胡部于堂上。而天宝乐曲，皆以边地名，若《凉州》、《伊州》、《甘州》之类。后又诏道调、法曲与胡部新声合作。"即是说，胡部音乐不仅有独立的地位，而且被用以和中原旧有的道调和法曲合作。大曲《伊州》正是在此大背景下产生，就乐种而言是一种杂合的作品，体现了盛唐囊括一切的特点。

2. 音乐体制

如前所言，《伊州》为盛唐教坊大曲。大曲主要由多种器乐曲、歌曲、舞曲按一定顺序联接而成。由于大曲是由诸多小曲联接而成，所以其中的一支常常被用以单独演唱，即为"摘遍"。后世名系"伊州"的作品，往往就由大曲《伊州》的"摘遍"演化而来。关于《伊州》为大曲有诸多记载。《新唐书·五行志》云："天宝后，诗人多为忧苦流离之思，及寄兴于江湖僧寺；而乐曲亦多以边地为名，有《伊州》、《甘州》、《凉州》等，至其曲遍繁声，皆谓之'入破'……破者，盖破碎云。"[①]"曲遍繁声"即指由多只曲子组成。"入破"则指大曲由"中序"进入"舞曲"的部分，这时音乐因节奏加快而显得有力度，故称"破"。《乐府诗集》"近代曲辞"类所收《伊州》（十首），分别为"歌"五首和"入破"五首，则从歌辞的角度证明《伊州》为大曲。宋洪迈《容斋随笔》卷十四"大曲伊凉"条亦表明其为大曲的事实，其曰："今乐府所传大曲，皆出于唐，而以州名者五，伊、凉、熙、石、渭也。凉州今转为梁州，唐人已多误用，其实从而凉府来也。凡此诸曲，唯《伊》《凉》最著，唐诗词称之极多。"[②]唐人诗作中关于

① 《新唐书》，第35卷，第921页，北京，中华书局，1975。

② 洪迈《容斋随笔》，第14卷，"大曲伊凉"条，第185页，上海，上海古籍出版社，1978。

《伊州》者，如罗虬《比红儿诗》（其一）：“红儿谩唱伊州遍，认取轻敲玉韵长。”以及陈陶《西川座上听金五云唱歌》：“愿持卮酒更唱歌，歌是伊州第三遍。”这些均是诗人从听者角度证明《伊州》为大曲的事实。

3. 调式

关于大曲《伊州》调式本身，新旧唐书“音乐志”皆没有直接记载。只有“敦煌变文”中有不经意提及，曰：“绿窗弦上拨伊州，红锦筵中歌越调”。[1] 这里只说其为越调。又宋人王灼《碧鸡漫志》曰：“伊州见于世者，凡七：商曲大石调、高大石调、双调、小石调、歇指调、林钟商、越调，第不知天宝所制七商中何调耳。王建宫词云：‘侧商调里唱伊州。’林钟商，今夷则商也，管色谱以凡字杀，若侧商即借尺字杀。”[2] 按“管色谱”即“管色应指字谱”，为工尺谱的前期形态。“杀”为收尾之意。这里王灼以宋人的标音方法解释了林钟商《伊州》的侧弄。王灼所据不知何本，但其说若不虚，则《伊州》曲调大致可以确定：即是在唐代，《伊州》曾经至少用七种商调表演，而王建所闻者为某商调侧弄。五代孙光宪《北梦琐言》“逸文补遗”中“王氏女”条亦分别载有《侧商》调和《伊州》曲，惜不可考其详。[3]

对于“侧商调伊州”，姜夔《白石道人歌曲》中“琴曲”之“侧商调”条有更明确的解释。曰：“琴七弦，散声具宫商角徵羽者为正弄，慢角、清商、宫调、慢宫、黄钟调是也；加变宫、变徵为散声者曰侧弄，侧楚、侧蜀、侧商是也。侧商之调久亡。唐人诗云：‘侧商调里唱伊州。’予以此语寻之：伊州大石调，黄钟律法之商，乃以慢角转弦，取变宫、变徵散声，此调甚流美也。盖慢角乃黄钟之正，侧商乃黄钟之侧，它言侧者同此。”[4] 按“散声”即“虚声”或“泛字”，意为有曲无词之处。这里姜夔解释了《伊州》侧商大石调“旋宫转调”之法，并得出其风格流美的结论。在“大石调侧商”之外，其他调式

① 《佛说观弥勒菩萨上生兜率天经讲经文》，见王重民等编《敦煌变文集》，第652页，北京，人民文学出版社，1957。

② 《碧鸡漫志》，第3卷，“伊州”条，见《词话丛编》，第1册，第100页，北京，中华书局，1986。

③ 孙光宪《北梦琐言》，逸文补遗“王氏女”条，第453页，北京，中华书局，2002。后《太平广记》第205卷亦载此。

④ 姜夔《白石道人歌曲》，夏承焘《姜白石词编年笺校》外编，第129页，上海，上海古籍出版社，1981。

的风格可以从后人乐论处大略知晓。元人燕南芝庵《唱论》道："大石唱风流酝藉，小石唱旖旎妩媚，歇指唱急并虚歇，双调唱健栖激袅，商调唱栖怆怨慕，越调唱陶写冷笑。"[①] 商调整体风格如此，则同为商调的《伊州》，也应该便于抒发类似的情感。同时从《伊州》音乐风格和歌辞主题来看，也大致吻合。

4. 曲谱

今人叶栋对敦煌曲谱中保存的《伊州》和《慢曲子伊州》做了解译工作，并分别填词以王维《送元二使安西》及《伊州歌》。[②] 从现代音乐来看，叶栋解译的《伊州》与《慢曲子伊州》颇有些费解。就演唱角度而言，看不出古人会唱得比较轻松；即使是现在的专业演唱者，把握起来也有相当难度。因为很多音调的衔接乃是挑战音准的极限。在叶先生的译曲中，有很多4（fa）和7（ti），且二音相连融合其他音，共唱一拍，又多在六均拍的"板"和"眼"位置上。因此就所译《伊州》曲的风格而言，其与所填《送元二使安西》在表达情感上也难以契合。关于这一点将在歌辞部分进一步论及。

此外，李健正转译了"长安古乐"，并配词以金昌绪《春怨》。即使是用今人的眼光来，其曲辞的配合也是很默契的：曲子本身的旋律起伏不大，在平缓的曲调中似乎倾诉着思妇梦中相思的无奈与痴绝。[③] 其如李健正所言："歌词反复两遍而曲调不重复，每遍歌词的后两句又都反复两遍，曲调还是不重复，这表现出词曲配合得很有规律"，"第一段起首部分的旋律，好像专门是为这首诗谱写的，它的抑扬顿挫、平仄起伏恰到好处。另外，这首歌的见奏、前奏、后奏也写得那样完整，尤其是'打起黄莺鹂'这一句主题歌词，在不同的部位多次重复，给人留下了深刻的印象。"[④] 此外，李健正还谈到这首歌找不到合适的结束句子，并由此怀疑其为大曲的"摘遍"。总之，古音乐发掘专家所作的努力在一定程度上为揭示唐代《伊州》大曲提供了某种直接的可能。

---

① 燕南芝庵《唱论》，见《南村辍耕录》，第27卷，第338页，北京，中华书局，1959。

② 叶栋《唐乐古谱译读》，第163、175页，上海，上海音乐出版社，2001。

③ 关于《伊州》曲谱的问题，笔者曾多次与"知音"田维讨论。

④ 李健正《最新发掘唐宋歌曲》，第74页，成都，四川人民出版社，1992。

（二）辞

1. 来源

盖嘉运进献《伊州》之际，其歌辞原貌不可确考。但本文随后将证明《乐府诗集》"近代曲辞"中所收录的《伊州》歌辞十首并不是盖嘉运进献时就齐备的，而应为进献以后大曲《伊州》的歌辞状貌。因此郭茂倩直接记为"盖嘉运所进"，与史实颇有不符。① 洪迈《万首唐人绝句》概从郭氏，亦载如是，仅字词稍异。② 后《全唐诗》收录时亦作《伊州歌》③，但归人"杂曲歌辞"类，且字词稍异。④ 兹从《乐府诗集》本：

《歌第一》秋风明月独离居，荡子从戎十载馀。征人去日殷勤嘱，归雁来时数寄书。

《第二》　彤闱晓辟万鞍回，玉辂春游薄晚开。渭北清光摇草树，州南嘉景入楼台。

《第三》　闻道黄花戍，频年不解兵。可怜闺里月，偏照汉家营。

《第四》　千里东归客，无心忆旧游。挂帆游白水，高枕到青州。

《第五》　桂殿江乌对，雕屏海燕重。只应多酿酒，醉罢乐高钟。

《入破第一》千门今夜晓初晴，万里天河彻帝京。璨璨繁星驾秋色，先稜稜霜气韵钟声。

① 《乐府诗集》，第79卷，第1119－1121页，北京，中华书局，1979。

② 郭本"州南嘉景人楼台"首二字洪本作"南州"，按对仗原则，以郭本为是；郭本"挂帆游白水"第三字洪本作"遊"；郭本"醉罢乐高钟"第二字洪本作"把"。

② 文渊阁四库全书本作"伊州歌"，中华书局1960年竖排本及1999年横排本皆误作"伊川歌"。按："伊川"为古地名，指伊水流经的伊河领域，在今之河南省嵩县境内。当以《四库》本为是。

④ 《全唐诗》，第27卷，第382－383页，北京，中华书局，1960。郭本"征人去日殷勤嘱"末字《全》作"属"；郭本"挂帆游白水"第三字《全》本作"遊"。

《第二》　长安二月柳依依，西出流沙路渐微。阏氏山上春光少，相府庭边驿使稀。

《第三》　三秋大漠冷溪山，八月严霜变草颜。卷旆风行宵渡碛，衔枚电扫晓应还。

《第四》　行乐三阳早，芳菲二月春。闺中红粉态，陌上看花人。

《第五》　君住孤山下，烟深夜径长。辕门渡绿水，游苑绕垂杨。

其中《歌第一》为王维作品，原题不可考，陈铁民《王维集校注》作《失题》。[①]《歌第三》取自沈佺期《杂诗四首》（其四）前四句，沈诗原作："闻道黄龙戍，频年不解兵。可怜闺里月，长在汉家营。"[②]《歌第四》来自大历诗人韩翃《送张儋水路归北海》前四句。原诗为："千里东归客，孤心忆旧游。片帆依白水，高枕卧青州。"较《乐府诗集》所载略有不同。又《全唐诗》本系此诗为薛逢《凉州词》（其一）："千里东归客，无心忆旧游。挂帆游□水，高枕到青州。"词句上亦略有变化。从诸多文本迹象来看，此诗应为韩翃《送张儋水路归北海》。[③]《入破第五》在《全唐诗》中亦系薛逢《凉州词》（其二）。从诸多相关因素来看，此诗原作者似乎不可确考，而薛

① 陈铁民《王维集校注》，第4卷，第412页，北京，中华书局，1997。

② 陶敏、易淑琼《沈佺期 宋之问集校注》，第233页，北京，中华书局，2001。关于此点，《四库总目提要》第191卷，评明人朱升编《风林类选小诗》时曰："边塞类中《盖嘉运伊州歌》，乃沈佺期五言律诗前半首。……盖当时采以入乐，取声律而不论文义。故郭茂倩《乐府诗集》各载於本调之下。今因而录之，殊失考证。"按：以《提要》所言为是。

③ 理由有三。首先就题目与诗中的一系列地名来看是吻合的：北海，青州属县，今山东潍坊市；青州，治所在今山东青州市。柏寝，柏寝台，春秋齐台名，在青州千乘县（今为山东广饶县）；梧台，战国齐梧宫之台，故址在今山东淄博市。其次，虽然张儋其人不可考，但韩诗题目与内容则大致是统一的。再次，韩翃诗中有很多送别之作，且风格与此接近。相反，薛逢《凉州词》（三首）则不大可能是他自己的作品：其第三首为《陆州排遍第一》，一系为大中诗人韩琮所作。就此诗的风格而言比较接近韩琮而非薛逢；此外薛逢诗中有多首系于他人名下。见陈贻焮主编《增定注释全唐诗》，第233卷，第489页，第541卷，第1608页，北京，文化艺术出版社，2001。

逢为假托。① 因此，就笔者考察所得，《乐府诗集》所载“伊州十首”原作者可知的仅为三人②：《歌第一》出自盛唐王维，《歌第三》出自初唐沈佺期，《歌第四》出自中唐韩翃。这三首歌辞概属于“采诗入乐”的情况，所以才会出现歌辞与原诗存在字句出入的情况：这是为入乐之需而作的适当改变。从而也印证了杨慎《升庵诗话》的结论：“唐世乐府，多取当时名人之诗唱之，而音调名题各异。”③ 由于韩翃是大历年间的诗人，尽管《送张儋水路归北海》创作的具体年代不可确考。但是，即使韩翃在大历元年（766）就创作了这首诗，也与盖嘉运开元二十八年（740）进献《伊州》的时间不相符合。同时盖嘉运也不可能在此之后再有其他献捷机会。按新旧唐书：开元二十九年（741），盖嘉运因未能抵御土蕃的进攻，守住石堡城，④ 从此寂寞史册，当然也就不可能再有献捷的机会。所以，韩翃此诗当是在盖嘉运进献《伊州》后被采入乐的。由此则初步证明《伊州》（十首）的歌辞并非在盖嘉运进献之初同时具备。它们作为整体成为《伊州》歌辞的时间要晚于盖嘉运进献的时间。这三首之外的其他歌辞原作者皆不可考，按：它们很可能是“因声填词”的产物，所以其定型时间亦在盖嘉运进献之后。因为就这些歌辞的整体风格而言，似乎更有宫廷端丽凝重的气息，比如使用了“彤闱”、“玉辂”、“楼台”、“桂殿”、“雕屏”、“高钟”等一系列具有浓厚宫廷意味的意象；同时在句式上，也显得更为严整与庄重。由此，则再次从歌辞本身的特点证明这十首歌辞并非在进献之初

---

① 假托之因可能是因为薛逢本有一首《凉州》：“昨夜蕃兵报国仇，沙州都护破凉州。黄河九曲今归汉，塞外纵横战血流。”薛逢在大中年间颇有声誉，故人系之。其次，系于薛逢名下的《凉州词》（其三）疑为大中时另一位诗人韩琮所作，亦题为《凉州词》：“树发花如锦，莺啼柳若丝。更游欢宴地，愁见别离时。”此诗就风格而言更接近于韩琮而非薛逢。再次，七诗又作《陆州排遍第一》。考唐时《凉州词》，除韩琮此作风景流美之外，其余的都以表现边塞风物和征战事为主，风格壮阔，而《陆州》歌辞的风格则是流美。韩琮此诗原题待考。以上皆为内证，待文献进一步证明之。

② 关于《伊州》（十首）原属问题，同门左汉林在其博士论文《唐代乐府制度研究》已考，但无关于作品真假与盖嘉运进献时已备歌辞的讨论。

③ 王仲镛《升庵诗话笺证》，第8卷，“子美赠花卿”条，第234页，上海，上海古籍出版社，1987。

④ 《旧唐书》，第207卷，第5235页，北京，中华书局，1975。《新唐书》，第230卷，第6086页，北京，中华书局，1975。

一并配备。总之，就这十首歌辞来源的“拼合性”而言，郭茂倩仅仅记为“盖嘉运所献”是不够确切的。更为准确的说法应为：《伊州》原为盖嘉运所献而已。这意味着其十首歌辞并不都是随乐曲一并进献的，虽然最初进献时所配歌辞不可确考。

其次，题为金昌绪作的《春怨》亦为《伊州》曲辞，其曰：“打起黄莺鹂，莫叫枝上啼。啼时惊妾梦，不得到辽西。”后代往往因之而将此诗题作《伊州》，如《千家诗》。金昌绪其人可考资料寥寥。宋计有功《唐诗纪事》注《春怨》曰：“顾陶取此诗为唐类诗”，“昌绪，余杭人。”① 按：顾陶为大中时校书郎，辑有《唐诗类选》二十卷。② 由是知此诗在大中时已存世。盖嘉运进献之初《春怨》是否已入《伊州》乐不可确考。但此诗传唱甚广，而盖嘉运进献此曲，故后人往往将之题为盖嘉运作，如明谢榛《四溟诗话》③、明朱升《风林类选小诗》以及《千家诗》④ 等。今人李健正亦然，概受此类说法影响。⑤ 此外，从本诗风格的清艳来看，其与《伊州》（十首）存在一定的距离。由此可以推断此诗可能只是在进献之初或进献之后的民间流传，与宫廷里流行的《伊州》“十首”并行不悖。

再次，白居易《伊州》道：“老去将何散老愁，新教小玉唱伊州。亦应不得多年听，未教成时已白头。”尽管此诗《乐府诗集》未录，且未知有文献表明其被演唱。但是，从白居易本人的人生境遇、音乐修养、家伎资源、诗歌主题的家国之念，以及唐人主动创作新词以入乐的习惯来看，这首诗也很可能入《伊州》乐。

最后，今人叶栋和李健正从音乐角度认为王维《送元二使安西》可能为《伊州》曲辞。王诗后因入乐而被称为《渭城曲》或《阳关三叠》。叶栋认为《送元二使安西》与其解译的敦煌曲《伊州》配合。关于此点，笔者已在“曲谱”部分有所质疑。其次，李健正认为古琴曲

① 计有功《唐诗纪事》，第15卷，第227页，上海，上海古籍出版社，1987。

② 其自序表明编选目的是基于《诗经》“国风”故。见《全唐文》，第761卷，《唐诗类选序》及《后序》。此书为唐人选唐诗之一。

③ 谢榛《四溟诗话》，第1卷，见《历代诗话续编》下编，第1139页，北京，中华书局，1983。

④ 《千家诗》，第195页，北京，人民文学出版社，2004。

⑤ 李健正《最新发掘唐宋歌曲》，第73页，成都，四川人民出版社，1992。

《阳关三叠》可以和长安古乐《伊州歌》衔接，所以《阳关》很可能在唐代就是《伊州》大曲的一部分。关于此点尚有待音乐和文献上的进一步证明。① 事实上，叶栋和李健正的这些观点首先在于对陈陶诗的误读：没有联系诗的上下文并断章取义。陈陶《西川座上听金五云唱歌》曰："愿持卮酒更唱歌，歌是伊州第三遍。唱著右丞征戍词，更闻闺月添相思。"由是知金五云所唱《伊州》歌辞里包含了明显的"思妇相思"和"明月意象"，但这却是《送元二使安西》中没有的。正确的解读可能是：金五云所唱之《伊州》歌辞正是王维的"秋风明月独离居"，其为征戍之词，且被连续唱了三遍，故曰"歌是伊州第三遍"。如任半塘《唐声诗》因之认为："至晚唐，此辞已唱作《伊州》大曲之第三遍。"② 又"更闻闺月添相思"明显是王维《送元二使安西》中所不能引发的含义。而如果理解成所唱为《伊州》（十首）中的"歌第一"，那么，"更闻闺月添相思"才算是找到了合适的载体，因为本诗中包含"思妇相思"和"明月意象"。尤其是"明月意象"，对此诗的解读格外重要。叶李二人却由误读陈诗而展开音乐上的论证，其结论自然就有问题了。

因此，就笔者考察所得，可以确定为《伊州》曲辞的除《乐府诗集》所录十首外，还包括金昌绪《春怨》。此外，白居易《伊州》只是作为一种推测性存在。王维《送元二使安西》是否为《伊州》曲辞尚未可知，至少从陈陶诗中不能得出相关结论。

2. 内容及形式

尽管《伊州》（十首）的歌辞来源不一，风格上也略有不同，但就内容的整体而言，依然不乏为一种精心的组合，且具有贯通的抒情逻辑。歌头部分前三首主要从思妇角度出发，抒写对征人超越时空的思念。这种痛苦几乎就是唐代边塞诗写儿女情长的格调，幽怨而凝重，就像高适《燕歌行》中"少妇城南欲断肠，征人蓟北空回首"那样无奈的悲哀。但是在宫廷的歌唱里，思妇却不仅望见了

---

① 叶栋基于陈陶诗中"歌是伊州第三遍，唱着右丞征戍词"，认为"征戍词"指《渭城曲》，即《阳关三叠》。又据白居易《对酒五首》"相逢且莫推辞醉，听唱阳关第四声"，认为第四声即"劝君更进一杯酒，西出阳关无故人。"于是他将《阳关三叠》曲调与白诗所云相配，叠法，句法相合，因而认为就是这首唐代名曲的唱法。此外，李健正那种音乐上的尝试也是基于对陈陶诗句的误读。

② 任半塘《唐声诗》下编，第496页，上海，上海古籍出版社，1982。

征人的归来，并获得了重逢的快乐。“歌第三”即是征人的归来。“歌第四”继而写归来的团聚，在爱情的缱绻与酒乐的欢愉中抚慰了曾经的刻骨思念。“歌头”部分的整体逻辑是：战争、离别、相思、归来、团聚。这是一个帝王和宫廷期许的圆满结局：“哀而不伤”。

“入破”部分亦承前而来，似乎随着节奏的加快而减轻了痛苦。这里没有归来与团聚，对于战争意义的阐发试图消解这种缺失所导致的痛苦：“国之不存，毛之焉附”。入破前三首在捍卫帝国和平的神圣职责里洋溢着蓬勃的报国热情：“入破”其一写帝京夜色的祥和，象征整个国家的安宁；其二随之将笔触转向边塞将士的艰苦戍守；其三则是对边将立功报国的期待，是为《破阵乐》“受命辞元首，将相讨叛臣。咸歌破阵乐，共赏太平人”之意。因此，在帝国利益的前提下，征人与思妇个人的苦痛变得微不足道。于是“入破”后二首在婉约的景致里不见了思妇的望穿秋水，而征人亦不问“其新孔嘉，其旧如之何”。但“闺中红粉态，陌上看花人”正是“哪堪好风景，独上洛阳桥”之意；而“辕门渡绿水，游苑绕垂杨”也不仅仅是忘却。基于帝国的和平，所有的牺牲都被装扮成心甘情愿。但相思并没有因此彻底消失，而是含而不露，欲言又止。“入破”部分的整体逻辑是：国家、战争、立功、相思。这也是帝国的主题和宫廷的模式。总之，这十首《伊州》歌辞通过将个人情爱臣服于国家利益之下，构建了一种在现实中无法寻觅的和平。

其次，金昌绪《春怨》借细节表现思妇的痴情，与王昌龄《闺怨》颇为近似。《闺怨》为翠楼凝妆的少妇见柳色而思悔，（这也是“闺中红粉态，陌上看花人”中被节制的怨恨），《春怨》则通过少妇梦后对黄莺的嗔怒而表现梦中的痴情，其如岑参“枕上片时春梦中，行尽江南数千里。”与这种梦中的苦苦寻觅相比，南朝乐府《读曲歌》则是尽力延长现实的春梦，其曰：“打杀长鸣鸡，弹去乌臼鸟。愿得连冥不复曙，一年都一晓。”梦的美好不仅可以被主观延长，而且现实的不圆满亦可以在梦的潜意识中得到满足。但是现实的获得和潜意识的寻觅之别，正是唐朝思妇对南朝佳人的承袭与改换：多情且矜持。《春怨》对于思妇情感生动而痴情的抒写，有雅俗共赏的效果，所以广被流传。至于白居易在对大曲《伊州》的怀念里抒发世事和人生的双重变迁，则不仅可以借其音乐才华成为《伊州》本身，而且亦是后人对于《伊

州》记忆的某种情态。总之，从以上对《伊州》相关曲辞的分析来看，其包含着：国家、战争、立功和离别、相思两大方面的内容。一方面是国家的利益，一方面是个人的情爱，同时这两种需要又在对立中被统一。

就文本形式而言，这些诗在体式上皆为五言或七言的绝句体。任半塘《唐声诗》"格调"部分全面考察了唐代齐言歌诗的入乐情况，其中许多作品即为绝句体。吴相洲师在《论永明体的出现与音乐之关系》一文中认为："永明体的出现是诗与乐结合的产物。"① 那么比永明体更为成熟的近体绝句当然是更适宜入乐歌唱的。《伊州》歌辞中"选词入乐"的作品，皆因绝句体而宜于入乐歌唱，因之而被选入或被创作。其次，就这些歌辞的韵脚而言，皆是压平声韵。"平声平道莫高扬"，《伊州》歌辞韵脚的平缓与其音乐情感的端丽、庄重与从容正相匹配。后代名为《伊州》的作品则平仄皆押，因其所表现的音乐情感和歌辞内容较唐时大曲《伊州》已颇为不同之故。

总之，《伊州》的曲、辞紧紧联为一体：其宫廷燕乐性质决定了歌辞在相思中包含了太多的矜持。这种结合直接而现实地表现在其歌舞表演中。

（三）歌舞表演

1．宫廷排练与表演

《伊州》进献以后，在经受了音乐与曲辞两方面诸多的改变后，最终成为盛唐时著名的教坊大曲。《唐六典》卷十四"太常寺"之"协律郎"条载："凡大乐、鼓吹教乐则监试，为之课限。太乐署教乐：……燕乐、西凉、龟兹、疏勒、安国、天竺、高昌大曲，各三十日。"② 新旧唐书与《唐六典》皆只谈及"十部伎"中"龟兹乐"的乐器问题。如《唐六典》卷十四"太常寺"条曰："《龟兹乐》...... 竖箜篌、琵琶、五弦、笙、箫、横笛、筚篥各一、铜拔二，答腊鼓、毛员鼓、都云鼓、羯鼓、侯提鼓、腰鼓、鸡娄鼓、贝各一"。③ 尽管这里所谈为

---

① 吴相洲《论永明体的出现与音乐之关系》，《中国诗歌研究》，第1辑，北京，中华书局，2002。

② 《唐六典》，第14卷，"太常寺"条，第398页，北京，中华书局，1992。

③ 《唐六典》，第14卷，第404页。其"校勘记"云："《通典》无都云鼓、侯题鼓；《旧唐书》无侯题鼓；《新唐书》无羯鼓，而于贝上有齐鼓、担鼓。"

"十部伎"中"龟兹乐"的问题，但既然《伊州》为龟兹乐，那么其所用之乐器概与之相仿佛。不过民间表演《伊州》"摘遍"时所用乐曲便没有如此复杂，后文将从而谈之。关于《伊州》舞容和舞者人数，由于文献缺乏亦不可确考。《旧唐书·音乐志》载："《龟兹乐》，工人皁丝布头巾，绯丝布袍，锦袖，绯布袴。舞者四人，红抹额，绯袄，白袴帑，乌皮靴。"《唐六典》所载亦为四人。按：从《伊州》（十首）歌辞"入破"部分来看，其舞者似乎应该更多，否则将无法表现"从军卫国"的壮阔与庄严。而舞者的服饰，则至少能够指代边疆征人与闺阁思妇两类舞蹈角色。

排练成熟之后，《伊州》便可以在教坊进行表演了。但是唐书"音乐志"对之并无详细记载，概其终究不过为娱乐之用也。前引《教坊记》载："教坊惟得舞伊州"，就确切表明《伊州》表演最初是在教坊。教坊是直接服务于皇帝和宫廷的乐舞演出机构。教坊曲大部分为俗乐，来自对民间曲、辞的改编。[①] 但《伊州》可能是例外：其如前面歌辞部分所分析的那样，《伊州》（十首）在主题和内容上皆有着宫廷的节制和庄重，所以其浅俗的程度应该在一般教坊曲之上，因此它很可能在梨园也被表演过。比如作为"梨园弟子"的李龟年就曾演唱过《伊州》。唐范摅《云溪友议》卷中"云中命"条载："明皇幸岷山，百官皆窜辱，积尸满中原……唯李龟年奔迫江潭，……曾于湘中采访使筵上唱：'红豆生南国，秋来发几枝。赠君多采撷，此物最相思。'又：'清风朗月苦相思，荡子从戎十载馀。征人去日殷勤嘱，归雁来时数附书。'此词皆王右丞所制，至今梨园唱焉。"[②] 按：李龟年为梨园弟子而会唱《伊州》，这说明《伊州》有可能曾在梨园表演过，且他本人就是表演者之一。或因为李龟年曾观赏过，故而后来流落潭州时还能再次演唱。又范摅为僖宗时人，"至今梨园唱焉"则说明到僖宗朝时，《伊州》在梨园仍被表演。[③] 尽管范摅所载不是李龟年在玄宗宫廷表演《伊州》的直接情形，但可以由此推知他先是在宫廷表演，然后才可能在民间表演。这种表演空间的改变则暗示了大唐历史命运的转关，其带

---

① 左汉林《唐代乐府制度研究》电子稿，第242页。

② 范摅《云溪友议》卷中，"云中命"条，见丁如明等校点《唐五代笔记小说大观》，第1290页，上海，上海古籍出版社，2000。

③ 计有功《唐诗纪事》，第16卷，第236页，上海，上海古籍出版社，1965。

来的感伤正是杜甫《江南逢李龟年》中“物是人非”的概叹。同时，正因为李龟年在宫廷和民间的双重空间中享有表演《伊州》的盛誉，以至于明本《万首唐人绝句》则直接将王维《伊州歌》记为“李龟年所歌”。

总之，《伊州》在玄宗宫廷里曾经是盛大的，这种尊贵与其流落民间的寥落形成了巨大的对比，这种对比正是大唐由盛而衰的无数转换之一。

2. 民间的流传

前叙“李龟年奔迫江潭”之事已经表明《伊州》在民间的表演。接下来考察《伊州》歌舞在民间流传的情形。就其歌唱情况而言。被流传的原因一则是宫廷伎人因战乱和年老等原因流离到民间，随之就把这些宫廷乐曲也播散到民间，如前述李龟年的遭际。又如前引陈陶诗《西川座上听金五云唱歌》中的歌者“金五云”，其原本为宫廷伎人，后流落巴蜀。二则教坊本身就有为宫廷服务和面向社会演出双重功能，所以民间表演《伊州》也在情理之中。唐玄宗还曾用教坊音乐赏赐大臣，所以百官亦有机会欣赏到教坊乐曲。[①] 代宗朝末年，教坊的演出似乎颇为频繁，演出不仅在朝廷举行，在大臣的家中也能看到教坊乐工的身影。[②] 所以士人们观赏教坊大曲的机会就更多了。白居易《伊州》曰：“老去将何散老愁，新教小玉唱伊州。亦应不得多年听，未教成时已白头。”不管白居易是否最终教成《伊州》，但由此证明其欣赏《伊州》的可能性是存在的。在许多其他诗人所写的民间歌唱中，我们常常也可以发现《伊州》的影子。譬如：李涉《重登滕王阁》：“滕王阁上唱伊州”，高骈《听歌》“佳人揭调唱伊州”，许浑《吴门送振武李从事》：“伊州一曲泪双双”，温庭筠《弹筝人》：“一曲伊州泪万行”，施肩吾《望骑马郎》：“伊州误作石州声”。按《乐府诗集》所载《石州》，其歌辞主题的出塞与相思，以及调式为商调均与《伊州》

---

① 左汉林《唐代乐府制度研究》曾经举例证明之。《资治通鉴》卷216，唐玄宗天宝十载（751）正月：“禄山入新第……是日，上……命宰相赴之。日遣诸杨与之选胜游宴，侑以梨园教坊乐。”左按，玄宗曾经赐给安禄山、王铁、杨国忠、杨贵妃姊妹教坊音乐。又《新唐书》卷146《李栖筠传》：“故事，赐百官宴曲江，教坊倡颖杂侍。”左按：则百官亦有机会欣赏到教坊的节目。见其书电子稿，第198页。

② 左汉林《唐代乐府制度研究》电子稿，第200页。

近似。① 这些作品多作于晚唐，勾勒了《伊州》在民间被演唱的情形。同时由于其对《伊州》曲、辞描写的痛人心扉，而成为后代《伊州》典故的源泉：如《伊州》因相思而及的伤心之泪，《伊州》与《石州》曲辞情感的相似等。此外由于《伊州》为盛唐大曲的历史，它往往勾起人们对于故国和人生往事的回忆。因此，《伊州》从中唐诗人开始，就已经具有了"家国人生"的内涵。这一意义指代亦成为后代"伊州"典故的源泉。

就在民间表演《伊州》的伎人而言，除前述李龟年之外，唐代演唱过《伊州》的民间伎人确知的只有三、四人。② 一是陈陶诗《西川座上听金五云唱歌》中的"金五云"。从陈诗来看，金五云大概是武皇时宫中伎人，后嫁与西蜀小官。诗中所写正是其再次为王侯表演时的场景，在《伊州》的伤感中融进了世事和人生的双重变迁。二是罗虬《比红儿诗》所提及的"红儿"，全名"杜红儿"，《唐摭言》和《唐才子传》均有提及。③ 红儿原为伎人，善歌舞，姿色殊绝，曾让罗虬倾慕不已，因失手伤之，痛悔不已，故作绝句百首以比之。三是白居易《伊州》中的"小玉"，文献表明她很可能只是伎人的代称。李调元《雨村词话》云："乐天诗'樱桃樊素口，杨柳小蛮腰。'伊州、凉州，古舞曲地名也。后山《西江月》云：'正需蛮素作伊凉。'笔力虽好，终嫌杂凑。"④ 后山此词好坏姑且不论，亦不知所说何本，但它表明作为白居易家伎的樊素和小蛮很可能会表演《伊州》。若此，那么小玉所指代就很可能是樊素和小蛮了。

就民间表演《伊州》所用伴奏乐器而言：晚唐温庭筠《弹筝人》中所写为用筝。这与宫廷中所使用的众多乐器已不堪比较，概其在民

---

① 郭茂倩引《乐苑》曰："《石州》，商调曲也。又有舞石州。"其辞曰：自从君去远巡边，终日罗帏独自眠。看花情转切，揽镜泪如泉。一自离君后，啼多双脸穿。何时狂虏灭，免得更留连。《乐府诗集》，第79卷，第1122页，北京，中华书局，1979。

② 任半塘《唐声诗》已略提及。见《唐声诗》下编，第498页，上海，上海古籍出版社，1982。

③ 王定保《唐摭言》，第10卷，第113页，上海，上海古籍出版社，1978。《唐才子传校笺》，第4册，第9卷，"罗虬"条，第133页，北京，中华书局，1995。

④ 李调元《雨村词话》，第1卷，"伊凉"条，见《词话丛编》，第2册，第1402页，北京，中华书局，1986。

间的表演因更随意，故乐器无多也。后代关于《伊州》的表演又提及一些其他乐器，但似乎已经不是唐代教坊大曲所用。

最后，就《伊州》在民间的舞蹈而言，只有吴融《李周弹筝歌》写道："只如伊州与梁州，尽是太平时歌舞。"概《伊州》曲传到民间时，就像乐器的精简一样，其舞蹈亦被略去或改换，故记载无多。

总体而言，《伊州》曲最初的来源、命名的战争背景以及音乐风格的异域性决定了其曲辞主题的诸多涵蕴。由边塞征战的现实及历史出发，《伊州》曲辞里传达了国家、征战、立功；离别、相思这样的复合主题。事实上，从"伊州"被命名和龟兹乐《伊州》传入那时起，这个名字就和战争联为一体。但是这种战争的胜利对于大唐帝国而言，是领土和版图的扩张，意味着国家的兴盛与壮大。但在保卫家国、建立功勋之外，伊州的征战导致了深刻的离别，因之而诞生了一批相思题材的作品。这些作品的名字，有些就与伊州紧紧相连。并且因为这种刻骨铭心的记忆，以至于当伊州的征战结束许久以后，它还作为相思的符码被后人沿用。但由于《伊州》首先是娱乐的，因之而在宫廷之外被作为歌舞消遣，表达无关痛痒的男欢女爱。同时，《伊州》又不仅是娱乐的，其是盛唐荣耀的一部分，是"安史之乱"的巨变后人们不敢轻易碰触的伤痛。由此带来一种淡忘以及淡忘后的帝国的忧伤。因为随着伊州战事的停止，与伊州有关的刻骨相思没有了。随之而来的却是大唐帝国衰落的忧伤，这种忧伤在龟兹乐和中土音乐的混成中与士人仕途的受挫达成默契。于是白居易才因久违了伊州而陌生了《伊州》。但那陌生的除了《伊州》里的痛苦和昂扬，还有人生积极进取的理想。至此，《伊州》作为歌舞，其国家、战争、立功的主题向"家国人生"的含义转换。由此出发，《伊州》在后代的记忆里，分别表现出歌舞、相思和家国人生的三重意蕴。《伊州》在音乐和文学上的这三重含义具有无比的感染力，以至于后来的人们无论写实还是用典，其对伊州与《伊州》的抒写与怀念，始终没能逃离此三建构。

但《伊州》在后代音乐记忆的传承中有时是因袭的，有时则是变形的。尽管迄今为止，人们尚无法完全寻觅那些流传于各个历史时期的《伊州》曲、辞本身，但历史又分明以另一种形式告之以其存在及变化的事实。

四、唐后《伊州》曲、辞的流传

从宋代至清代，文献记载中总是不难寻见《伊州》的踪影。

（一）宋代

宋代的情况相对而言较近唐代。前引王灼《碧鸡漫志》载：伊州见于世者，有商曲七调。但《宋史·乐志》所载宋初《伊州》曲却仅有越调和歇指调。概唐《伊州》大曲之“七商”到宋代仅存二调而已。又周密《武林旧事》卷一“庆寿册宝”载有《梅花伊州》，为“天基圣节排档乐次”之“坐部伎”表演的某一部分，其为“第十八盏，诸部合梅花伊州”。《续通志》卷一二七亦录《梅花伊州》，为宋教坊排档曲之一，① 然其曲、辞皆不可详考。此外，在宋诗和宋词中，宋人对于大曲《伊州》的歌、乐、舞也有相应记载。譬如洪炎《月夜登滕王阁》诗云：“为理伊州十二迭，缓歌声里看洪州。”② “迭”即“叠”，表明宋代《伊州》已被唱至十二遍。王安中词《洞仙歌》道：“听曲楼玉管，吹彻伊州。”丘密《蝶恋花》：“鼓吹东方天欲晓，打彻伊州，梅柳都开了。”此就其音乐旋律而言。又张元干词《风流子》道：“有天涯倦客，樽前回首，听彻伊州，恼损柔肠。”此就《伊州》旋律的情感效果而言，颇有辛弃疾“落日楼头，江南才子，把吴钩看了，栏杆拍遍，无人会登临意”的味道。以上乃就《伊州》的歌与曲而言，关于大曲《伊州》之舞，王观《清平乐》（应制）道：“折旋舞彻伊州，君恩与整搔头”；③ 张先《减字木兰花（林钟商）》道：“舞彻伊州，头上宫花颤未休。”尽管这些描写并没有直接透露《伊州》舞蹈的具体动作，但可以大致看出其风格不仅是柔媚，否则就不会“宫花颤未休”了。总

---

① 《续通志》，第1册，第127卷，上海，商务印书馆，1935。

② 曾季狸《艇斋诗话》，见《历代诗话续编》，第312页，北京，中华书局，1983。

③ “折旋舞”疑与“胡旋舞”有关。白居易“新乐府”《胡旋女》对之有细致的描写。《旧唐书·音乐志》第29卷，“康国乐”条曰：“舞急转如风，俗谓之胡旋。”见《旧唐书》，第1071页，北京，中华书局，1975。又《新唐书·礼乐志》第35卷载：“又有胡旋舞，以旋转便捷为巧，时又尚之。”见《新唐书》，第921页，北京，中华书局，1975。

之，这些作品从词人的角度见证了宋代《伊州》大曲的情形：歌舞升平，且用管乐伴奏。

此外，《伊州》的"摘遍"情形则以其他形式存在。譬如吴文英《夜游宫》道："一曲伊州，秋色芭蕉里。"刘克庄《生查子·灯夕戏陈敬叟》："贪与萧郎眉语，不知舞错伊州。"就单曲而言，《伊州》也是有歌有舞的。宋词中有《伊州令》、《伊州曲》、《伊州三台》等词牌，其曲、辞概由唐绝句体《伊州》演化而来，往往取其相思之孤独索寞，婉约里尽是宋人的低眉细语，而消散了唐人的浪漫与从容。《伊州令》，宋陈耀文《花草粹编》题为无名氏词，《本事词》附其事与宋范仲允妻,① 后《彤管遗编·后集》卷一二则题：花仲胤妻作《伊川令》（"川"为"州"形近之误，人名概音近而误）。本调或是由《伊州》大曲摘遍而成，词为孤调。《词律》未收。《钦定词谱》卷九列录：双调，五十一字，上、下片各四句三仄韵。② 词曰：

> 西风昨夜穿帘幕，闺院添萧索。才是梧桐零落时，又迤逦、秋光过却。　　人情音信难托，鱼雁成耽搁。教奴独自守空房，泪珠与、灯花共落。

《伊州三台》，亦名《伊州三台令》，见赵师侠《坦庵词》。《钦定词谱》云："唐有《宫中三台》、《江南三台》等曲，此云伊州者，亦本唐曲，取边地为名也。《三台》皆用六字成句，观赵师侠词，前后起六句亦作六言，犹沿唐人旧体。若两结摊破六字二句为五字一句，七字一句，则新声矣。"③《词律》卷一存，《钦定词谱》卷七录为赵词：双调，48 字，上下片各四句四平韵。词曰：

> 桂花移自云岩，更被灵砂染丹。清露湿酡颜，醉乘风、下临世间。　　素娥襟韵萧闲，不与群芳并看。获获绛绡单，觉身轻、梦回广寒。

---

① 叶申芗《本事词》卷上，"范仲允"条，见《词话丛编》，第 3 册，第 2331 页，北京，中华书局，1986。

② 《钦定词谱》，第 1 册，第 9 卷，第 600 页，北京，中国书店，1983。

③ 《钦定词谱》，第 1 册，第 7 卷，第 459 页，北京，中国书店，1983。

另有《伊州三台令》，《全宋词》题为杨韶父作。词曰：

> 水村月淡云低，为爱寒香晚吹。瘦马立多时，是谁家、茅舍竹篱。三三两两芳蕤，未放琼铺雪堆。只这一些儿，胜东风、千枝万枝。

《伊州曲》，宋陈元靓《岁时广记》卷二七与《全宋词》均录为无名氏词。词隐括白居易《长恨歌》诗意，咏李杨故事，概因故事有刻苦相思意，故借《伊州》言之。词为双调，118 字，上片八句五仄韵，下片十六句十仄韵两平韵。曰：

> 金鸡障下胡雏戏，药（乐）极祸来，渔阳兵起。銮舆幸蜀，玉环缢死，马嵬坡下尘滓。夜对行宫皓月，恨最恨、春风桃了（李）。　　洪都方士，念君萦系妃子。蓬莱殿里，觅寻太真，宫中睡起。遥谢群意，泪流琼脸，梨花带雨，仿佛霓裳初试。寄钿合、共金钗，私言徒尔。在天愿为、比翼同飞，居地应为、连理双枝。天长与地久，唯此恨无已。

总之，在宋词的《伊州》曲、辞中，相思之意依然承袭唐代而来。但时移事异，宋人的多情终究缺乏唐人的气宇。尽管如此，宋词的表现还算忠诚。到杂剧中，《伊州》几乎已沦为一种说唱的道具。此事堪悲，但反之却证明了《伊州》乐在市井的广被传唱。

在宋词之外，宋官本杂剧中也有以“伊州”命名者，概以《伊州》曲调唱抒情感故。宋周密《武林旧事》卷一〇“官本杂剧段数”录《裴少俊伊州》，当系用《伊州》大曲演唱裴少俊故事。对照白朴杂剧《裴少俊墙头马上》，推知故事雏形应来自白居易《井底引银瓶》。宋代所演，未知其详。《武林旧事》亦录《闹五伯伊州》，“伯”通“佰”。胡忌《宋金杂剧考》云：“《宾退录》有萧东夫作《吴五百传》，“五百”在宋代是指痴呆之意。”剧本佚，不知确否。此外，《武林旧事》中所载还包括《领伊州》、《铁指伊州》、《食店伊州》，皆无从细考。

总之，宋代与“伊州”相关的作品，首先是承袭唐代而来的教坊大曲；其次则发展出“词”作为“摘遍”曲辞；此外，则将《伊州》曲调用以演唱叙事性杂剧中的抒情部分。此种形式在金院本和诸宫调中继续演进与变形。

（二）金代

金代诗歌、院本和诸宫调中皆有关于《伊州》者。

就诗歌而言，金人曹之谦《秋夜闻笛》道："云净寒空月满楼，何人横玉叶清秋。梁州才罢伊州起，不尽关山此夜愁。"① 按："梁州"即"凉州"。前引施肩吾"伊州误作石州声"已谈及《伊州》、《凉州》情感主题和调式的近似，此处则又证明之。这里的《伊州》用笛演奏，与唐代的情况近似。颇有李益《夜上受降城闻笛》"不知何处吹芦管，一夜征人尽望乡"的味道。尽管曹之谦此诗有用典和仿辞的意思，但它也同时告知了《伊州》曲在金代流传的事实。曹诗所写概为"摘遍"的情形。

就院本而言，明人陶宗仪《南村辍耕录》所载"院本名目"中，录金院本四。其中"和曲院本"下录《上坟伊州》。剧本佚，疑叙刘文龙《菱花镜》故事。② "和曲院本"为金院本的一类，每种均标有大曲或法曲名称，与官本杂剧名目多相同者，可见其与宋杂剧名目含大曲或法曲者一样，演出时以歌唱为主。"和曲"即"合曲"，在表演中歌者不演，而演者只是配合情节舞蹈。又"诸杂大小院本"下录《进奉伊州》，剧本佚。"诸杂"之意是指除和曲、上皇、题目、霸王四项院本之外的其余各式体裁、大小不一的院本，其种类庞杂，三教九流人物皆在其中，风格主要是戏谑调笑。"诸杂院爨"应用的曲调主要有法曲、大曲、词曲，名目涉及书籍多有儒家经典，许多名目为庆贺太平，祝贺庆喜的内容。其下录《背箱伊州》、《酒楼伊州》，剧本皆佚。因此，从题目和所属大类来看，《伊州》曲调在院本表演中的工具性质较官本杂剧更为明显。因为就情感内容而言，其与《伊州》乐的内涵风马牛不相及。概因《伊州》曲调广泛流传，于便利故用之且籍以命名。

最后考察诸宫调里的情况。《刘知远诸宫调》之《君臣弟兄子母夫妇团圆第十二》有"大石调"《伊州令》的唱词。就其内容而言，亦带有市井相思味道，但风格的含蓄已和唐之思妇判若两类。此外，董解

① 《全金诗》，第4册，第130卷，第275页，天津，南开大学出版社，1995。

② 见伯遥《刘文龙菱花镜考》，载《戏剧月刊》第4卷，第7期。

元《西厢记诸宫调》里有三处《伊州衮》的唱词。① 按:"衮"即"遍"。但是，在董《西厢》里，《伊州》只是借用曲调籍以演唱的用意。这与院本中的情形相仿佛，亦表明《伊州》曲调在市井中极为流行。

总之，金代亦有《伊州》曲辞本身的流传。同时，金院本和诸宫调大都只是在具体场景中用《伊州》曲调籍以演唱，辞曲风格和内容与原大曲都有较远的距离。金代与《伊州》有关的院本和诸宫调承宋"官本杂剧段数"而来，并被进一步俗化，同时这种情形在元代得以继续。

(三) 元代

《伊州》在元代也有流传，但正史中没有专门的记载，只能从当时的诗、曲和杂剧中寻觅《伊州》的影迹。

就其为大曲的记载而言，张翥《沁园春四首》(其一)有细致的描写，可见《伊州》大曲在元代仍以某种形式存在。其诗曰：

> 谁唤娇娆，斜插双弦，华筵乍开。爱玉纤轻轧，半笼翠袖，歌喉缓引，暗点鸳鞋。胡部新声，乐工巧制，写出龙沙马上哀。哀何似，似离鸾惊起，白雀飞来。　　丁宁击节金钗。要细听、春风且慢催。正宫商分犯，拽归双调，伊州入破，撷遍三台。画扇香收，罗巾汗湿，愁是云兜醉后回。花间客，任鸾绡缠髻，更尽余杯。

"慢催"指进入"入破"后节奏本应加快，却故意延宕以传情。"宫商分犯"即在宫商之间"旋宫转调"，以增加音乐氛围。"拽"指用叠唱的方式将某一音延长，达到摇曳其声的效果。"双调"是《伊州》调式，唐人亦用此调。"入破"是大曲后半部"破"的开始段落。"撷"是大曲中"中序"至"破"之间的过渡。《伊州》"新声"在宋代有《伊州三台》和《伊州三台令》两首，不知张翥所言为何。总之这里描写的元《伊州》大曲在歌辞和曲调上与唐宋皆有所不同，但是内容和

---

① 《西厢记诸宫调注释》，第1卷，第29页，第2卷，第74页，第3卷，第343页，兰州，甘肃人民出版社，1982。

风格却大体一致，即是在歌舞中仍表现了征战之事。

就“摘遍”而言，元人刘致散曲《南吕·四块玉·游赏》有“一曲新声按伊州”的描写。可见《伊州》在元代也有了某种程度的改换，故而称“新声”。张可久散曲《中吕·朝天子·筝手爱卿》有“纤纤香玉扣红冰，一曲《伊州令》”的描写。这个《伊州令》歌辞也许就是宋代的创作，或者是以“令”代指“摘遍”，且未知其曲是否为宋调，因元已有“新声”。白朴“套数”《小石调·恼煞人》中有《伊州遍》，曰：“为忆小卿，牵肠割肚。凄惶悄然无底末，受尽平生苦。天涯海角，身心无个归着。恨冯魁，趋恩夺爱，狗行狼心，全然不怕天折挫。到如今刬地吃耽阁，禁不过，更那堪晚来暮云深锁。”此“套数”整体是由景及情，而《伊州遍》所写为其情由相思的索寞转向恼怨。索寞承接唐《伊州》辞意，而恼怨则是元曲的发明，其嗔怪之辞颇有市井味道。此外，元人戴锡《次韵王理得往昔行》云：“美人昔爱唱《伊州》，少年未解人间愁……同游星散乐难得，重逢却怪旁人识。花随尘土暗芳菲，风闭樊笼摧羽翼。不须感旧为凄然，梦境悲欢能几年。君看古来歌舞地，梁园金谷成荒田。”[①] 此诗概为用典，最终表达的是家国人生变幻的题旨。这个典故也许不只是对前代《伊州》的回忆，而是对其所处时代《伊州》音乐的沧桑记忆。因此，可以看作是《伊州》典故和事实的双关。

在杂剧里，白朴的《裴少俊墙头马上》其雏形与金院本《裴少俊伊州》一样，皆来自白居易《井底引银瓶》，故而在音乐上对《伊州》曲调的借用应该也会受到金院本或者同时代《伊州》新声的影响。

总之，《伊州》在元代有相对深刻的一面，同时却又延续了前代市井化的趋势。这种趋势在明代也是继续的。但明人对于《伊州》的历史内涵似乎有更为深刻的认识。

（四）明代

《伊州》至明代仍是继续演唱的，但正史无相关记载，而是存于诗歌、诗话、传奇和小说的记载之中。明代《伊州》曲辞在现实的流传外，同时作为典故以不同的面目出现。

---

① 吴师道《吴礼部诗话》，见《历代诗话续编》上册，第615－616页，北京，中华书局，1983。

首先看考察《伊州》依然流传的记载。朱元璋第十七子的朱权在其《宫词》一百七首中写道："宫女新传御制词，人人争唱斗歌时。娇嗔不识伊州谱，错把腔儿念作诗。"贵为皇子且擅长音乐的朱权，显然对宫中的乐事了如指掌。由是观之，《伊州》在明朝宫廷仍然是被填词歌唱的。此外，《明诗纪事》"辽庶人宪㸅"条下注其人曰："初封为句容王……隆庆二年以罪降为庶人"，又引钱稀言《辽邸纪闻》曰："其才情卓越，著有词调多首。流传江表，含思凄楚，不减南唐后主'春意阑珊'。至今章华台前老妓，半是流落宫人，犹能弹出箜篌弦上，一曲《伊州》泪万行也。"① 于此表明这位恃才傲物的皇子原也是熟悉《伊州》曲调的，因唐人温庭筠诗句有"一曲伊州泪万行"，故兼用其典。

明人作品中对于《伊州》的演唱多有描写。这些描写分别涉及到《伊州》曲辞的不同主题及其延伸义。

就出塞和相思主题而言。谢榛诗《中秋宴集》曰："黄龙塞上征夫泪，丹凤城中少妇愁。词客共耽今夜酒，漫弹琵瑟唱伊州。"这里所言概为"摘遍"的情形，所用乐器为弦乐瑟。词风近唐人，主题上则与《伊州》的离别相思呼应。王世贞《小伊州》："频年转战未封侯，还逐高阳酒伴游。醉后只今愁出塞，双鬟又唱小伊州"。"小"概指所唱为大曲《伊州》之"遍"，或篇幅短小之故。这支单曲与《伊州》的战争出塞主题相关。麻三衡《玉河》："玉河水背汉宫秋，故国烟花生远洲。青女明珰争夜月，黄头翠羽舞《伊州》。梦回塞上双流泪，家在淮南独倚楼。多少东门种瓜者，飞蓬搔尽不胜愁。"② 此则是在《伊州》的舞蹈中回忆起征人思妇的伤痛。此外，石珝《迎冬词》："十二阑干烟细细，伊州一曲谱相思。"则是在音乐里表达简单的相思主题。

由《伊州》曲辞的相思情感主题出发，其曲调亦渐渐成为"伤感"和"眼泪"的代名词。如王廷相《徐氏东园歌》："筝丝十四凤凰鸣，弹尽南声与北声。一曲《伊州》刚入破，梁园词客不胜情。"③ 此就《伊州》大曲而言，表演和观赏的场所为豪华宫苑"徐氏东园"，故用

① 陈田《明诗纪事》，第1册，第2卷上，第57页，上海，上海古籍出版社，1993。

② 陈田《明诗纪事》，第6卷上，第5册，第2923页，上海，上海古籍出版社，1993。

③ 陈田《明诗纪事》，第2册，第3卷，第1172页，上海，上海古籍出版社，1993。

《史记》“梁孝王典”。其表演所用乐器与唐时温庭筠所写略为不同：在筝之外还有凤凰琴。又如高启《闻笛》：“横吹发哀声，江楼月正明。伊州不堪听，都是故园情。”则是基于乡关之思而借《伊州》曲调的伤感加以表达。明人黄暐笔记《蓬窗类记》记纨绔子弟杨文理“诗才”载：“不堪声作伊州调，客里闻来倍惨情”。[①] 此处仅借《伊州》曲调的伤感之意，本为克意借用，但同时也表明《伊州》是被世人传唱的。此外，明传奇唱词由《伊州》的伤感意绪出发，将之作为表达悲痛的习惯用语。因为唐人有“伊州一曲泪千行”等诗句，明人于是将《伊州》视为眼泪的象征，笔者名之曰“伊州泪”。如陆采《明珠记》第三十五出里《山坡羊》一曲中的例子：“无处春阳不断肠，可怜飞燕倚新妆。鸳鸯绣带抛何处，一曲《伊州》泪万行。”[②] 本出戏写寻死觅活前自怜身世的絮叨，在雅俗混杂的诸多铺垫之后，终于在对古人诗典的大量拼接中掉出了伤心的泪水，让人啼笑皆非。这种点破实际上正是一种破坏，但明人却屡试不爽。又徐复祚《投梭记》中《混江龙》一曲唱道：[③]

> 想当初三朝鼎王，孙吴刘蜀魏曹邦。我世祖呵，急攘攘东征西荡，雄纠纠斩将擒王。火烧了千寻铁锁，踏平了三月瞿塘。甫能勾车书一统，只指望奕叶千霜。谁知道栉风沐雨新基业，到做了鬼哭神号古战场。空惆怅，休道千年建业栖丹凤，则恐怕一曲伊州泪万行。怕见的羊车御驾，系辟宫妆。

就本首唱词的整体内容而言，原是抒发历史兴亡之叹，但《伊州》的作用却仅局限于表明为历史流下了伤感的眼泪。这种点破也实则消散了其所要表达的沉重意蕴。在历史典故的建构之后，却因为对“伊州泪”典的使用而解构了严肃的历史主题。明代通俗文学中关于《伊州》典故的例子表明其歌舞在市井中是颇为流行的，否则世俗之人便无法

① 黄暐《蓬窗类记》，第3卷，《四库全书存目丛书》，第251册，第27页，济南，齐鲁书社，1995。

② 陆采《明珠记》，第35出《饮药》，见孙京荣《六十种曲评注》，第6册，第512页，长春，吉林人民出版社，2001。

③ 徐复祚《投梭记》，第7出《恣劫》，见孙京荣《六十种曲评注》，第16册，第66页，长春，吉林人民出版社，2001。

了解那些为他们创作的消遣性作品。

在现实的《伊州》歌舞之外，历史的《伊州》在明人笔下还因其内涵的深刻与时间的久远而以典故的形式出现，同时这些典故里也不无现实歌舞的影子。

首先考察其典故的雅正形式：家国人生之念。明代前期诗人郭武《舞困图》在历史的《伊州》歌舞中，讽刺声色亡国里尽是现实的家国之念。其诗曰：

> 内园羯鼓催春风，回环转佩声丁东。银笼高焖百枝火，满树梧桐明月中。
>
> 芙蓉舞困霓裳薄，重叠春寒护帘幕。伊州初换锦屏空，十二峰头楚云落。
>
> 葡萄消渴樱桃小，一骑红尘报春晓。荔枝风味不禁酸，分与窗前雪衣鸟。
>
> 回首渔阳促战鞍，秋风秋雨满秦关。谁知按尽梨园谱，都是当时蜀道难。

全诗几乎是由唐诗典故联制而成，表现了明初文人对于历史和现实的深刻洞察和讽劝之意。陈子龙《边风行》亦然，其诗曰：

> 十月居延边草死，黄风吹沙万余里。落日半照牛与羊，入暮胡笳马上起。枯桑淅淅杂声来，城头鸣角何时已。千烽齐过玉门关，一声夜渡黄河水。鸱枭宵啼啄战场，白狐青冢磷光紫。此时将军归帐中，霜戈壁立月在空。金铙十部尽胡乐，屈卮舞女酬新功。美人起唱《伊州曲》，飒然四坐生悲风。回首中朝冠盖子，赐貂方出明光宫。

陈诗几乎穷尽了唐人边塞诗中对边塞风物及人情的所有可能的表达，同时又吸收了杜甫《北征》写战争恐怖景象的特点。这些描写均服务于对边将战功赫赫的烘托和渲染：当其凯旋归来时，在《伊州》歌舞的飒然中，却回忆先前从朝廷被派往边疆的情形，前后对比里颇有不甚唏嘘之感。所以，这里的“美人起唱《伊州曲》”，已经不是高适《燕歌行》中“战士军前半死生，美人帐下犹歌舞”的讽刺之意了，而

是带着对国家安宁和亲身征战的无限感叹。这里对《伊州》歌舞的描写也不仅是用典，亦似表明《伊州》可能在军营中被表演过。此外，明人石邦彦《登临篇》则跳出唐人视野，将《伊州》带回到更为久远的历史时空中。其曰：

> 登高丘，临深流，惊涛拍岸风萧瑟，东奔到海何日休？浮生聚散类萍梗，满地花草凝闲愁。士稚空击大江楫，仲宣复上荆南楼。日落苍梧思帝子，风生芦叶按《伊州》。富贵豪华成莽苍，斜月窥林影千丈。谁家金坞草犹黄？旧日歌台人竞往。旧人已往新复来，仍张宝瑟欢金杯。流鱼偶与水相得，长啸不知山欲摧。鬓毛未白心成灰，城南啼乌声绝哀。仰天奋顿一起舞，踏碎石濠千古苔。①

此诗从文体和典故的来源来看，回溯到了魏晋古朴而苍劲的时代。在《伊州》曲调的凄怆中，观览古今的成败与历史的兴亡，表达“人事有代谢，往来成古今”的无奈。这是基于家国人生之念而对历史的无情发出的感叹，是对家国人生的超越和深化。

在这种严肃的讽喻之外，明人对于《伊州》的历史记忆还呈现为另一种面貌。在小说领域，《伊州》主要是以“炫才”（歌舞技艺）的姿态出现，尽管这种炫耀主要是用典，但在某种程度上它也是明代《伊州》歌舞的间接表现和折射。如周楫《西湖二集》第十六卷《月下老错配本属前缘》中，为展示朱淑真作诗随意挥就的才华，令其以“飞雪满群山”五字为韵，依赋五绝句。其“满”字韵道：“柳腰不被春拘管，风转鸾回韦袖缓。舞彻《伊州》力不禁，筵前扑簌花飞满。”在这首由小说虚构的作品中，《伊州》被视为是舞技高超的代表。它表明不管是唐代的《伊州》，还是为后人有所改变的《伊州》，在世俗中都是很有影响的乐舞作品。又如《水浒传》第六十一回《吴用智赚玉麒麟 张顺夜闹金沙渡》中描述“浪子燕青”的出场，用一首《沁园春》道其好处，其中表现曲艺才能的部分道：“伊州古调，唱出绕梁声。果然是艺苑专精，风月丛中第一名。听鼓板喧云，笙声嘹亮，畅叙幽情。”这就颇有些关汉卿“浪子班头，梨园领袖”的意思。《伊州》

---

① 陈田《明诗纪事》，第2册，第9卷，第1080页，上海，上海古籍出版社，1993。

不仅代表了余音绕梁的技艺，而且是点染风流的本事，且二者皆主要是基于历史的《伊州》典故而非现实的表演。

明代与《伊州》相关典故的大量出现说明：《伊州》乐已经开始在现实的流传之外慢慢演化成为一种历史的音乐记忆。这种记忆远承唐代《伊州》的多重主题，近承宋金元以来被进一步市井化的《伊州》而来。在时间的流逝中，不仅《伊州》作为盛唐大曲的事实遥远而模糊，而且其现实的表演在宫廷与民间的两个舞台也即将谢幕。到清代，《伊州》最终退出了历史舞台，在音乐和文学领域成为一个古老的传说。

（五）清代

事实上，从明代开始，“伊州”就不再是专属的地理名词了。由此则使《伊州》乐本身也渐渐淡出历史舞台。《清史稿·地理志》“新疆”条溯其源曰：“明为和硕特部地。明末固始汗迁青海，后为准噶尔台吉游牧地。康熙三十六年，平准噶尔。”① 当“伊州”在地理上消失的同时，《伊州》乐也面临湮没历史的危险。同时，在政治的意义上，清廷也没有必要在《伊州》乐中重提“伊州”的战争往事，因为昔日的征服者已变为今日的臣民，而统治者需要的是满汉和平。因此在清人的记忆中，《伊州》的意义主要是历史的：在承袭明代戏谑的同时，更多地复归于唐朝。但是从起点到终点，不论怎样的回望都是惘然。

正史中关于《伊州》的资料十分有限。《清史稿·音乐志》中定于乾隆七年的《巡幸铙歌清乐二十七章》第二十章《狩于原》“第七解”道：“红云随过辇，紫气傍行辀。山似黛，水如油，清切鸣笳马上讴，伊州凉州，华鲸撞处灵夔吼。”② “讴”为无伴奏，齐声歌唱之意。《狩于原》整体几乎就是汉大赋的模式，而此解里的《伊州》乐正是用于渲染帝王狩猎的声势浩大，既是用典，又是写实。就像唐凯乐《破阵乐》歌辞“咸歌破阵乐，共赏太平人”中就包括对前代“破阵乐”典故的运用，但同时又是凯乐新声《破阵乐》本身。而《狩于园》中无论用典与写实，《伊州》都不再被看作是歌儿舞女的缠绵或者市井的调笑，而是用于表现皇者的气度。《伊州》因其边塞乐壮大昂扬的音乐格调以及作为唐时宫廷燕乐的辉煌历史，而被赋予雅正与庄严的意味。

① 《清史稿》，第76卷，第2377页，北京，中华书局，1977。

② 《清史稿》，第100卷，第2969页，北京，中华书局，1977。

这一点正与宋代作为“天基圣节排挡曲”的《梅花伊州》有某种相似。总之，《伊州》在清廷的记忆里最后似乎成了雅乐。

在这种音乐的雅化之外，《伊州》的典故还有承袭明代的一面：一方面承明人之浅俗，另一方面则袭明人之雅正。后者则更多地回归到唐代《伊州》本身。

就《伊州》典故的浅俗而言，其被作“炫才”之用。如成书于光绪四年的“狭邪小说”《青楼梦》之第七回《品名花二生逸致 奏妙技诸美才能》中提到了《伊州》。这里也是前引朱淑真作诗的模式，为展示一名为月素女子的才艺，而令伊作词，曰：

> 珠玉垂肩翠满头，莲想双钩，波想明眸。筝弦清脆笛声幽，燕样身柔，莺样珠喉。　　绿酒红灯敞画楼，唱惯《梁州》，舞惯《伊州》。宜嗔宜喜亦宜愁，吟也风流，醉也风流。

这首词牌为《一剪梅》的作品是以美色和才艺来点染女子的风情万种，用意与《水浒》中燕青的例子颇相仿佛。其用以炫才的《梁洲》与《伊州》一样，皆为盛唐大曲，后在民间以更为通俗的形式广泛流传。正因其流传范围之广，所以曲艺和小说之流往往拈以炫技。《伊州》典故用以炫才，与宋代以后《伊州》曲辞的不断俗化紧密相关。

就《伊州》典故的雅正而言，其又回到了唐时《伊州》的相思与歌舞情境中。同时，因惯看是非成败，清人在《伊州》的相思与歌舞里看透了人生的辛劳与历史的沧桑。

首先看《伊州》的相思之典。《听秋声馆词话》卷十八所载刘雷恒之《百字令》云：

> 早知离别，悔当初一笑，等闲心许。自与云英成间隔，回首玉京迷路。箧扇凉深，机丝露湿，冉冉三秋暮。钿蝉零落，伊州一曲谁鼓。　　枕裹多少相思，缄愁欲发，祇欠归鸿度。竟夕清砧将远梦，分付月明来去。小影熏香，新诗断带，触著添离绪。寄声安否。此情惟感鹦鹉。①

① 丁绍仪《听秋声馆词话》，第18卷，“刘雷恒与弟霖恒词”条，见《词话丛编》，第3册，第2810页，北京，中华书局，1986。

此词颇似宋人手笔，其相思的婉约里尽是宋词的细腻。《伊州》在这里又回到了相思的纯真年代。又如《秦淮画舫录》卷下“征题”录频迦《高阳台（重逢素琴校书）》一首云：

> 断梦牵云，微波怨雨，重逢故国深秋。只隔经年，玉箫已诉离愁。梁尘漠漠飞难尽，为双栖巢印犹留。下帘钩，掌上回身，镜里回眸。　　思量处处堪惆怅，有兰缸影事，桂楫前游。当日丝杨，而今解拂人头。江东才思随年减，怕云英见也先羞。一齐休，银甲弹筝，且合伊州。①

此则借用《伊州》曲调表达相思与人生的变迁，大有柳永《雨霖铃》“此去经年，应是良辰好景虚设”之惆怅。但是《伊州》的情爱之典还不足以说明清人的修为，在《伊州》的歌舞中，他们更多的看见了世事的沧桑。

其次，看《伊州》的歌舞与历史沧桑之义。张德瀛《词徵》卷六录毛西河词《菩萨蛮》曰：

> 轻雷鹿鹿宫车转，晚凉偷弄邠王管。双甲小蜻蜓，黄鹂处处啼。　　春风吹欲遍，尽作西凉怨。暗里换歌头，伊州似石州。②

此词借唐人施肩吾“伊州误作石州声”诗典，在假想中描述了《伊州》大曲的表演情形，从而表明清人对唐代《伊州》的伤感有着音乐与文学的双重记忆。又李调元笔记小说《五代花月》载：“后主遊青城山，自制甘州曲，其意本谓神仙谪落风尘也。迨后宫人多沦落民间，始应其谶。词云：‘结束腰身试晓妆，柳眉桃脸自生香。罗裙一曲伤沦落，半似伊州半似凉。’”③ 此则是在曲辞的悲伤里寄寓人生沦落之意。此

---

① 捧花生《秦淮画舫录》，见张智主编《中国风土志丛刊》，第 31 册，第 154 页，扬州，广陵书社，2003。

② 张德瀛《词征》，第 6 卷，“毛西河词”条，见《词话丛编》，第 5 册，第 4178 页，北京，中华书局，1986。

③ 李调元《五代花月》，丛书集成续编，第 176 册，第 503 页，台北，新文丰出版公司，1989。

外，还有借《伊州》歌舞而言“故园之思”者。如吴梅村《秣陵春传奇》中之《皂罗袍》曰：“记得秦淮佳丽，正露桥吹笛，《子夜》、《乌栖》，何戡曲里故园非，岐王席上谁相会。月明淮水，鹧鸪自啼。春风游骑，杨花乱飞。《伊州》唱罢千行泪。”① 在典故的化用里，《伊州》尽管首先是歌舞之意，但由歌舞而洞彻的故园之变却更是催人泪下。满清人主中原之后，诗人心间总有挥之不去的囚徒之感，这种屈辱清晰地表现其作品之中。如顺治时诗人丁澎《度岭见长城》曰：

岭坂风回树郁盘，长城如带雾中看。随阳雁断天疑尽，背日峰高夏苦寒。

沧海不沉秦女石，浮云欲动楚臣冠。伊州一曲先挥泪，况是亲经行路难。

诗的前四句实写度岭所见之景，然“一切景语皆情语”，后四句的虚写则在一系列典故中点明了题旨。沈德潜批曰：“登高临深，自有此种眼界。此种心胸奇警之语，自然涌出。”② 而这种眼界与奇警，实际上正流露了汉人介怀于外族人主中原的现实，故借唐代歌诗以比之。《伊州》典故关涉的不仅是历史的心酸，而且是现实的无奈。但是，在更多的时候，清代的诗人则由于观览了历史的巨变，而在《伊州》的歌舞里诉说兴亡。如道光时诗人马拯《茂陵秋雨词》中《高阳台（题褚氏册子）》道：“紫曲门阑，桃花巷陌，芳踪暗记眉楼。梦雨行云，怜他花底亲筹。郎官几日游骢暇，尽匆匆、赵瑟秦讴。恼残春、划地东风，莺燕都愁。西台恸哭人何在，枉金张旧籍，暗数清游。衫袖郎当，不知舞错伊州。沉沙折戟浑闲事，销荒台、玉貌疑休。剩迴文、一卷天花，小字银钩。”② 在“舞低杨柳楼心月，歌尽桃花扇底风”的沉醉中，《伊州》似乎让诗人暂时忘记了历史和人生的烦恼。但更多的时候，《伊州》的歌舞并不能带来淡忘。历史就是历史，不幸就是不幸，永恒的痛苦无法忘记。譬如吴伟业《无题》道：“白袷春衣系隐囊，少

① 李学颖集评标校《吴梅村全集》，第61卷，《秣陵春传奇》第6出《赏音》，第1249页，上海，上海古籍出版社，1990。

② 沈德潜编《清诗别裁集》，第4卷，第76页，北京，中华书局，1975。

③ 冒广生《小三吾亭词话》，第1卷，见《词话丛编》，第5册，第4674页，北京，中华书局，1986。

年吹笛事宁王。武昌老者如相问，翻得《伊州》曲几行。"① 此诗四句皆化用唐人诗典而来，在《伊州》的伤感中包含了对唐曲《伊州》文学、音乐与历史人生的三重记忆。

总之，《伊州》在清代似乎最后成为了雅乐。但对清人而言，《伊州》更多的时候只是典故与回忆，分别呈现为浅俗与雅正两种不同的类型。随后《伊州》似乎从音乐与文学的视野中消失，而进入了学术研究的阶段。然“礼失则求诸野，乐失则求诸四夷”，待有识者考之矣。

从唐代到清代的情况观之，《伊州》的流传处于宫廷与民间的两度空间之中，同时经历了雅俗的不同转换。在唐代，其首先是从作为民间的西域传入唐朝宫廷，尽管是教坊俗乐，却也相对其初雅化。此后，这个被雅化的俗乐《伊州》则分别朝三个方向发展：一则是作为宫廷俗乐流传；二则是作为宫廷俗乐被播散到民间，进而在杂剧、院本、诸宫调和小说中被进一步市井化；三则是作为宫廷雅乐在特定场合出现。这三种方向以前二者影响居大。从而也决定了《伊州》的文学影响：一则是在杂剧、院本、诸宫调、传奇以及小说这些俗文学及其历史受众中的娱乐、抒情和炫才效果；二则是在诗、词、曲这些较雅的文学及其受众中的广泛影响。后一影响来源于唐代《伊州》曲、辞引发的三重主题，同时也是《伊州》乐对于文学史意义之所在。以下详论之。

五、《伊州》曲、辞的文学影响

其如在分析唐《伊州》曲、辞时所言：在歌舞消遣之外，国家、战争、立功；离别、相思；以及家国人生的交织不仅是《伊州》的主题，而且亦是《伊州》对文学作品发生影响的主要方面。这些主题和意蕴的存在，影响了诗人、词人和曲作者的情感表达。从而在其作品中表现出对《伊州》的音乐（歌舞）、情感（相思）和历史（家国人生）三重记忆。同时，从这些记忆里我们亦可重温《伊州》的情感世界。

---

① 李学颖《吴梅村全集》中，第19卷，诗后集11，第511页，上海，上海古籍出版社，1990。

其一类：主要写歌舞娱乐的消遣，与《伊州》本身的主题内容并没有直接的联系，只是借音乐以娱情。这一类多是后人的作品，在他们遥远的回忆里，伊州本身并没有太多的意义，只有《伊州》里残留的刻骨相思可以供多情或无情的装饰罢了。譬如：

碧蹄新压步初成，玉色郎君弄影行。赚杀唱歌楼上女，伊州误作石州声。

——［唐］施肩吾《望骑马郎》

公子邀欢月满楼，佳人揭调唱伊州。便从席上西风，上到萧关水尽头。

——［唐］高骈《听歌》①

楼上娇歌袅夜霜，近来休数踏歌娘。红儿谩唱伊州遍，认取轻敲玉韵长。

——［唐］罗虬《比红儿诗》其一

一团香玉温柔，笑颦俱有风流。贪与萧郎眉语，不知舞错伊州。

——［宋］刘克庄《生查子·灯夕戏陈敬叟》

文鸳绣履，去似杨花尘不起。舞彻伊州，头上宫花颤未休。

——［宋］张先《减字木兰花（林钟商）》

深庭夜寂，但凉蟾如昼。鹊起高槐露华透。听曲楼玉管，吹彻伊州，金钏响，轧轧朱扉暗扣。

——［宋］王安中《洞仙歌》

黄金殿里，烛影双龙戏。劝得官家真个醉，进酒犹呼万岁。

折旋舞彻伊州，君恩与整搔头。一夜御前宣住，六宫多少人愁。

——［宋］王观《清平乐》

泛彩舟，携红袖，一曲新声按伊州，樽前更有忘机友：波上鸥，花底鸠，湖畔柳。

——［元］刘致《南吕·四块玉·游赏》

丹山风鸣，黄云雁影，笙歌罢帘帏静。纤纤香玉扣红冰，一

① 《全唐诗》本作：公子邀欢月满楼，双成揭调唱伊州。便从席上风沙起，直到阳关水尽头。

曲《伊州令》。腕体琮琮，秋水盈盈，不由人不爱卿。有情，月明，酬我西湖兴。

——［元］张可久《中吕·朝天子·筝手爱卿》

宫女新传御制词，人人争唱斗歌时。娇嗔不识伊州谱，错把腔儿念作诗。

——［明］朱权《宫词一百七首》（其一）

筝丝十四凤凰鸣，弹尽南声与北声。一曲《伊州》刚入破，梁园词客不胜情。

——［明］王廷相《徐氏东园歌》

柳腰不被春拘管，风转鸾回韦袖缠。舞彻《伊州》力不禁，筵前扑簌花飞满。

——节自［明］周楫《西湖二集》

伊州古调，唱出绕梁声。果然是艺苑专精，风月丛中第一名。听鼓板喧云，笙声嘹亮，畅叙幽情。

——《沁园春》节自［明］施耐庵《水浒传》

筝弦清脆笛声幽，燕样身柔，莺样珠喉。绿酒红灯敞画楼，唱惯《梁州》，舞惯《伊州》。

——《一剪梅》节自［清］俞达《青楼梦》

尽管这一类作品只是对音乐的无意识消遣，但是它依然告诉了我们关于《伊州》的一些本来信息，即《伊州》乐曲和舞蹈都在娱乐中得到另一种形式的表达。这些不仅是历史的残留，而且几乎就是历史本身，它告诉我们关于《伊州》历史的影像，同时这些影像亦构成作品本身。这些作品中对于《伊州》歌舞的大量描写，使得《伊州》在官本杂剧段数、院本、诸宫调、元杂剧等俗文学中成为流行符号无意义的代码和演唱的工具。此外，在明清小说中，《伊州》还成为一种“炫才”的惯常符号，比如《水浒传》、《西湖二集》和《青楼梦》中对《伊州》典故的使用。

其二类：被用作与历史上由伊州战事引起的相思离别相关的现实题材的抒写。这一类作品从内容上来说几乎就是《伊州》本身，而实际上又是基于历史的《伊州》而被赋予了更多的相思与怀念。它往往从地理的伊州和音乐的《伊州》实际出发，因为同时牵动了现实里与之相似的情感而蔓延开来。这种情形与《古诗十九首》里的“西北有

高楼”相仿佛。未知是音乐招惹了相思，还是相思招惹了音乐。但原因肯定都在于“不惜歌者苦，但伤知音稀”的孤独与寂寞。譬如：

长相思，陇云愁，单于台上望伊州。雁书绝，蝉鬓秋。　行人天一畔，暮雨海西头。殷勤大河水，东注不还流。

——［唐］武元衡《长相思》

晚促离筵醉玉缸，伊州一曲泪双双。欲携刀笔从新幕，更宿烟霞别旧窗。

——［唐］许浑《吴门送振武李从事》

纩衣亲制赐边头，金井啼鸦一夜秋。正忆辽阳征戍苦，不须洒泪听伊州。

——录自［清］张监《冬青馆古宫词》①

步障摇红绮。晓月堕，沈烟砌。缓拍香檀，唱彻伊州新制。怨入眉头，敛黛峰横翠。芭蕉寒，雨声碎。　镜华翳。闲照孤鸾戏。思量去时容易。钿合瑶钗，至今冷落轻弃。望极蓝桥，但暮云千里。几重山，几重水。

——［宋］张先《碧牡丹》（晏同叔出姬）

桃花乱打散花楼，南浦西山送客愁。为理伊州十二叠，缓歌声里有洪州。

——［宋］洪炎《月夜登滕王阁》

鼓吹东方天欲晓，打彻伊州，梅柳都开了。尽道鄞江春许早，使君未到春先到。　号令只凭花信报，旗垒精明，家世临淮妙。遥想明年元夕好，玉人更著华灯照。

——［宋］丘崈《蝶恋花》

一曲伊州，秋色芭蕉里。娇和醉，眼情心事，愁隔湘江水。

——［宋］吴文英《夜游宫》

---

① 疑为唐人作。据唐孟棨《本事诗》“情感第一”载：“开元中颁赐边军纩衣，制于宫中。有兵士于短袍中得诗曰：‘沙场征戍客，寒苦若为眠。战袍经手作，知落阿谁边。蓄意多添线，含情更著绵。今生已过也，重结后生缘。’兵士以诗白于帅，帅进之玄宗，命以诗遍示六宫曰：“有作者勿隐，吾不罪汝。”有一宫人自言万死。玄宗深悯之，遂以嫁得诗人。仍谓之曰：‘我与汝结今生缘’。边人皆感泣。”孟棨《本事诗》，见《历代诗话续编》上册，第5页，北京，中华书局，1983。《唐诗纪事》第78卷“开元宫人”条亦载此。

谁唤娇娆，斜插双弦，华筵乍开。爱玉纤轻轧，半笼翠袖，歌喉缓引，暗点鸳鞋。胡部新声，乐工巧制，写出龙沙马上哀。哀何似，似离鸾惊起，白雀飞来。　　丁宁击节金钗。要细听、春风且慢催。正宫商分犯，拽归双调，伊州入破，搠遍三台。画扇香收，罗巾汗湿，愁是云兜醉后回。花间客，任窝绡缠髻，更尽余杯。

——［元］张翥《沁园春四首》其一

帘卷西山暮，萧萧人倚楼。寒云遮远道，昨梦到伊州。白雁横空度，银河直北流。

——［明］金镜《思妇》①

频年转战未封侯，还逐高阳酒伴游。醉后只今愁出塞，双鬟又唱小伊州。

——［明］王世贞《小伊州》

画帘小铁嘶北风，疏栊日影摇轻红。叠绮重茵夜云暖，博山紫气飞遍空。霜凄落叶护寒井，素绠紫纤指尖冷。翠屏东面绣新苔，幻出潇湘美人影。日高宝瑟拂蛛丝，画上深潭鹳绕枝。十二阑干烟细细，伊州一曲谱相思。

——［明］石珝《迎冬词》

满空华月好登楼，坐倚高寒揽翠裘。江汉光翻千里雪，桂花香动万山秋。

黄龙塞上征夫泪，丹凤城中少妇愁。词客要耽今夜酒，漫弹琵琶唱伊州。

——［明］谢榛《中秋宴集》

玉河水背汉宫秋，故国烟花生远洲。青女明珰争夜月，黄头翠羽舞《伊州》。梦回塞上双流泪，家在淮南独倚楼。多少东门种瓜者，飞蓬播尽不胜愁。

——［明］麻三衡《玉河》

早知离别，悔当初一笑，等闲心许。自与云英成间隔，回首玉京迷路。筐扇凉深，机丝露湿，冉冉三秋暮。钿蝉零落，伊州一曲谁鼓。　　就裹多少相思，缄愁欲发，祇欠归鸿度。竟夕清

---

① 卓尔堪《明遗民诗》下册，第12卷，第483页，北京，中华书局，1961年。

砧将远梦，分付月明来去。小影熏香，新诗断带，触著添离绪。寄声安否。此情惟感鹦鹉。

——［清］刘雷恒词

断梦牵云，微波怨雨，重逢故国深秋。只隔经年，玉箫已诉离愁。梁尘漠漠飞难尽，为双栖巢印犹留。下帘钩，掌上回身，镜里回眸。　　思量处处堪惆怅，有兰缸影事，桂楫前游。当日丝杨，而今解拂人头。江东才思随年减，怕云英见也先羞。一齐休，银甲弹筝，且合伊州。

——录自《秦淮画舫录》

在唐人笔下，战争、出塞与相思紧密相连，表现为征人与思妇空间的对峙和时间的守望。这种分别模式在汉代表现为游子与思妇富有生命意味的时空阻隔，唐代则消散了沉重的生命意识，变为纯粹的男女相思。这种相思在晚唐及宋以后以更为普遍的形式存在，并因其普遍而愈增轻靡。唐宋以后，当文人墨客提到“伊州”和《伊州》时，都无一例外地将之作为相思的符码。这一符码的使用，使诗词里描写的相思无疑具有历史和现实的双重痴迷，同时又在普遍的伤痛里抚慰一己的伤痛，就像张若虚“谁家今夜扁舟子，何处相思明月楼”交织的感性和理性的唱叹。

其三类：与上一类近似，亦是由《伊州》引起的伤痛。但是较前一类伤痛的现实性和私人性而言，这一类伤痛是国家的和历史的，由《伊州》乐曲引起的是关于人生和世事变迁的沧桑。因为当盛唐以后的人们再次听到或演奏那熟悉的旋律时，却因物非而曲亦非。一个时代早已过去，所有关于它的或伤痛或豪壮的音乐都将成为一种历史的感伤。这种感伤是延展式的，其所到之处都只有一片忧郁。在这种忧郁里，人们回忆起地理的伊州，军事的伊州，音乐的伊州、相思的伊州，而它们都指向的是大唐帝国不可复制的昨天和随之而来诗人枯竭的生命显现。

天宝年中事玉皇，曾将新曲教宁王。钿蝉金雁今零落，一曲伊州泪万行。

——［唐］温庭筠《弹筝人》

滕王阁上唱伊州，二十年前向此游。半是半非君莫问，好山

长在水长流。

——［唐］李涉《重登滕王阁》

年将六十艺转精，自写梨园新曲声。近来一事还惆怅，故里春荒烟草平。供奉供奉且听语，自昔兴衰看乐府。只如伊州与梁州，尽是太平时歌舞。旦夕君王继此声，不要停弦泪如雨。

——［唐］吴融《李周弹筝歌（淮南韦太尉席上赠）》

蜀江水急驻不得，复此萍蓬二十秋。今朝得侍王侯宴，不觉途中妾身贱。愿持卮酒更唱歌，歌是伊州第三遍。唱著右丞征戍词，更闻闺月添相思。如今声韵尚如在，何况宫中年少时。五云处处可怜许，明朝道向褒中去。须臾宴罢各东西，雨散云飞莫知处。

——［唐］陈陶《西川座上听金五云唱歌》

飞观插雕梁。凭虚起、缥缈五云乡。对山滴翠岚，两眉浓黛，水分双派，满眼波光。曲栏干外，汀烟轻冉冉，莎草细茫茫。无数钓舟，最宜烟雨，有如图画，浑似潇湘。　　使君行乐处，秦筝弄哀怨，云鬟分行。心醉一缸春色，满座疑香。有天涯倦客，樽前回首，听彻伊州，恼损柔肠。不似碧潭双剑，犹解相将。

——［宋］张元干《风流子》

美人昔爱唱《伊州》，少年未解人间愁。五侯系马春日暮，白云绕梁花满楼。同游星散乐难得，重逢却怪旁人识。花随尘土暗芳菲，风闭樊笼摧羽翼。不须感旧为凄然，梦境悲欢能几年。君看古来歌舞地，梁园金谷成荒田。

——［元］戴锡《次韵壬理得往昔行》

内园羯鼓催春风，回环转佩声丁东。银笼高垌百枝火，满树梧桐明月中。

芙蓉舞困霓裳薄，重叠春寒护帘幕。伊州初换锦屏空，十二峰头楚云落。

葡萄消渴樱桃小，一骑红尘报春晓。荔枝风味不禁酸，分与窗前雪衣鸟。

回首渔阳促战鞍，秋风秋雨满秦关。谁知按尽梨园谱，都是当时蜀道难。

——［明］郭武《舞困图》

十月居延边草死，黄风吹沙万余里。落日半照牛与羊，入暮胡笳马上起。枯桑淅淅杂声来，城头鸣角何时已。千烽齐过玉门

关，一声夜渡黄河水。鸱枭宵啼啄战场，白狐青冢磷光紫。此时将军归帐中，霜戈壁立月在空。金铙十部尽胡乐，屈卮舞女酬新功。美人起唱《伊州曲》，飒然四坐生悲风。回首中朝冠盖子，赐貂方出明光宫。

——［明］陈子龙《边风行》

登高丘，临深流，惊涛拍岸风萧瑟，东奔到海何日休？浮生聚散类萍梗，满地花草凝闲愁。士稚空击大江楫，仲宣复上荆南楼。日落苍梧思帝子，风生芦叶按《伊州》。富贵豪华成莽苍，斜月窥林影千丈。谁家金坞草犹黄？旧日歌台人竟往。旧人已往新复来，仍张宝瑟欢金杯。流鱼偶与水相得，长啸不知山欲摧。鬓毛未白心成灰，城南啼乌声绝哀。仰天奋顿一起舞，蹋碎石濑千古苔。

——［明］石邦彦《登临篇》

记得秦淮佳丽，正露桥吹笛，《子夜》、《乌栖》，何戡曲里故国非，岐王席上谁相会。月明淮水，鹧鸪自啼。春风游骑，杨花乱飞。《伊州》唱罢千行泪。

——［清］吴伟业《皂罗袍》

白袷春衣系隐囊，少年吹笛事宁王。武昌老者如相问，翻得《伊州》曲几行。

——［清］吴伟业《无题》

岭坂风回树郁盘，长城如带雾中看。随阳雁断天疑尽，背日峰高夏苦寒。

沧海不沉秦女石，浮云欲动楚臣冠。伊州一曲先挥泪，况是亲经行路难。

——［清］丁澎《度岭见长城》

紫曲门阑，桃花巷陌，芳踪暗记眉楼。梦雨行云，怜他花底亲筹。郎官几日游骢暇，尽匆匆、赵瑟秦讴。恼残春、划地东风，莺燕都愁。　　西台恸哭人何在，枉金张旧籍，暗数清游。衫袖郎当，不知舞错伊州。沉沙折戟浑闲事，销荒台、玉貌凝休。剩迴文、一卷天花，小字银钩。

——［清］马摇《高阳台（题褚氏册）》

借问吴趋子夜歌，何如月里霓裳谱。……昔年曾教伊州曲，讵忍重逢唱渭城？凄凉鬓影弹琴石，茂陵风埽苔无迹。……四海

为家莫更论，江湖满地一销魂。长望乌头燕太子，重怜燕尾汉王孙。

——瞿蜕园《瞿蜕园西园王孙草书墨竹歌》①

无论是温庭筠《弹筝人》，李涉《重登滕王阁》，还是吴融《李周弹筝歌》，歌舞里尽是挥之不去的忧伤。这些忧伤与盛唐时离别的歌唱紧相呼应却又凭添新愁。在《伊州》的乐曲中，所有旧日的记忆都是对现实的残忍，人生的沦落与家国之念一起，具有无比的抒情效果。同时这种惨痛也引起后人的反思："谁知按尽梨园谱，都是当时蜀道难"，"伊州一曲先挥泪，况是亲经行路难"，声色亡国与楚臣之悲从来都不仅是历史，明、清及近代的文人学士对此有深刻的理解和无奈。在这种洞察之后，诗人们看透了人生的艰辛与历史的无常："君看古来歌舞地，梁园金谷成荒田。"其如辛弃疾词曰："舞榭歌台，风流总被雨打风吹去"，从唐代到清代，《伊州》见证了繁华与零落，见证了人世与历史的沧桑。

综本文所述，原为龟兹乐的《伊州》由于节度使盖嘉运的进献从西域来到中原，作为教坊大曲在盛唐宫廷中表演，进而流传到民间。从唐代到清代，《伊州》一直以雅俗不同的形式在宫廷和民间流传，因而对文学产生了广泛的影响。从其音乐风格和曲辞内涵出发，主要在歌舞、相思、家国人生的主题上影响了后代文人的创作。

作者简介：雷乔英，女，1982年2月生，四川人，现为首都师范大学文学院2004级硕士研究生。

---

① 汪国垣《光宣以来诗坛旁记》，见张寅彭主编《民国诗话丛编》，第5册，第497页，上海，上海书店，2002。

刘生、王昌考

◇刘航

（北京，首都师范大学中国诗歌研究中心，100089）

摘　要　本文考证了乐府诗中的两个颇引人注目的人物——刘生和王昌，认为二人都是在风起云涌的武装反对王莽的浪潮中萌生的。像许多传说人物一样，刘生与王昌也存在着“层累式叠加”的现象。东汉时期地位极为显赫的东平宪王刘苍生平事迹的融入，对刘生形象的演变以及《刘生》、《东平刘生歌》在六朝的盛行起了非常重要的作用。而刘生的某些特征融入了王昌的形象，则使得王昌成为传说中著名的美男子。

关键词　刘生　王昌　乐府诗

刘生和王昌都是乐府诗里颇引人注目的人物，尤其是王昌，从唐代起，还时常出现在其它诗歌中。但王昌和刘生究竟是谁，却一直不曾弄清楚。《襄阳耆旧记·人物·王昌》对王昌其人作过一番考证：“王昌，字公伯，为东平相、散骑常侍。早卒。妇是任城王曹子文女。昌弟式，字公仪，为渡辽将军长史；妇是尚书令桓阶女。昌母聪明有教典，二妇入门，皆令变服下车，不得逾侈。后阶子嘉尚魏主，主欲金缕衣见式妇，嘉止之曰：‘其妪严固，不听，不须持往，犯人家法。’其畏如此。似非佻闼之流也。盖别是一人，然他书无考。”[①] 此王昌不是彼王昌固已明矣，“他书无考”却未必尽然。现在看来，王昌、刘生很可能都属于传说中的人物，这类人物往往经过了多次的综合改造，因此，只能根据其主要特点推断其由来及形象的演变过程，若是像考证历史人物一样坐实，难免经常自陷于无法索解之境。

一

《乐府诗集·刘生》题解曰：

---

① 舒焚、张林川《襄阳耆旧记校注》，第2卷，第218页，武汉，荆楚书社，1986。

《乐府解题》曰："刘生不知何代人，齐梁已来为《刘生》辞者，皆称其任侠豪放，周游五陵三秦之地。或云抱剑专征为符节官，所未详也。"按《古今乐录》曰："梁鼓角横吹曲，有《东平刘生歌》，疑即此《刘生》也。"①

《乐府诗集·汉横吹曲》题解引《乐府解题》曰："汉横吹曲，二十八解，李延年造。魏、晋已来，唯传十曲……后又有《关山月》《洛阳道》《长安道》《梅花落》《紫骝马》《骢马》《雨雪》《刘生》八曲，合十八曲。"② 显然，《刘生》虽然被归人汉横吹曲，却并非产生于汉代。《乐府诗集·梁鼓角横吹曲》题解引《古今乐录》云，是时乐府胡吹旧曲有《东平刘生》。③ 如果《古今乐录》所猜测的"《东平刘生歌》即是《刘生》"无误，《刘生》当产生于魏晋以后、南朝梁之前。那么，刘生这一人物是如何产生的？为何又被称为"东平刘生"？这些对于理解《刘生》诗颇有裨益，很值得探讨。

观齐梁以来制《刘生》诗者，不独称其任侠豪放，还每每夸扬刘生显赫的家世，如张正见《刘生》："刘生绝名价，豪侠恣游陪。金门四姓聚，绣毂五侯来。"④ 江晖《刘生》："刘生代豪荡，标举独荣华。"③ 等等，徐陵《刘生》对这一点的描写尤其具体：

刘生殊倜傥，任侠遍京华。戚里惊鸣筑，平阳吹怨笳。俗儒排左氏，新室忌汉家。高才被摈压，自古共怜嗟。⑥

这样看来，西汉末年某位反对王莽当政、而且封号或封地等与"东平"有关的汉室宗亲很可能就是刘生的原型之一。严乡侯刘信的事迹证实了这一猜测，《汉书·翟方进传》载：

数岁，平帝崩，王莽居摄，（翟）义心恶之，乃谓姊子上蔡陈

---

① 郭茂倩《乐府诗集》，第24卷，第359页，北京，中华书局，1979。
② 郭茂倩《乐府诗集》，第21卷，第311页，北京，中华书局，1979。
③ 郭茂倩《乐府诗集》，第25卷，第362页，北京，中华书局，1979。
④ 郭茂倩《乐府诗集》，第24卷，第360页，北京，中华书局，1979。
⑥ 郭茂倩《乐府诗集》，第24卷，第360页，北京，中华书局，1979。
⑥ 郭茂倩《乐府诗集》，第24卷，第361页，北京，中华书局，1979。

丰曰："新都侯摄天子位，号令天下，故择宗室幼稚者以为孺子，依托周公辅成王之义，且以观望，必代汉家，其渐可见。方今宗室衰弱，外无强蕃，天下倾首服从，莫能亢扞国难。吾幸得备宰相子，身守大郡，父子受汉厚恩，义当为国讨贼，以安社稷。欲举兵西诛不当摄者，选宗室子孙辅而立之。设令时命不成，死国埋名，犹可以不惭于先帝。今欲发之，乃肯从我乎？"丰年十八，勇壮，许诺。义遂与东郡都尉刘宇、严乡侯刘信、信弟武平侯刘璜结谋。及东郡王孙庆素有勇略，以明兵法，征在京师，义乃诈移书以重罪传逮庆。于是以九月都试日斩观令，因勒其车骑材官士，募郡中勇敢，部署将帅。严乡侯信者，东平王云子也。云诛死，信兄开明嗣为王，薨，无子，而信子匡复立为王，故义举兵并东平，立信为天子。义自号大司马柱天大将军，以东平王傅苏隆为丞相，中尉皋丹为御史大夫，移檄郡国，言莽鸩杀孝平皇帝，矫摄尊号，今天子已立，共行天罚。郡国皆震，比至山阳，众十余万。……于是吏士精锐遂攻围义于圉城，破之，义与刘信弃军庸亡。至固始界中捕得义，尸磔陈都市。卒不得信。①

为了达到震慑的目的，王莽"尽坏义第宅，汙池之。发父方进及先祖冢在汝南者，烧其棺柩，夷灭三族，诛及种嗣，至皆同坑，以棘五毒并葬之。而下诏曰：'盖闻古者伐不敬，取其鲸鲵筑武军，封以为大戮，于是乎有京观以惩淫慝。乃者反虏刘信、翟义悖逆作乱于东，而芒竹群盗赵明、霍鸿造逆西土，遣武将征讨，咸伏其辜。惟信、义等始发自濮阳，结奸无盐，殄灭于圉。赵明依阻槐里环堤，霍鸿负倚盩厔芒竹，咸用破碎，亡有余类。其取反虏逆贼之鲸鲵，聚之通路之旁，濮阳、无盐、圉、槐里、盩厔凡五所，各方六丈，高六尺，筑为武军，封以为大戮，荐树之棘。建表木，高丈六尺。书曰"反虏逆贼鲸鲵"，在所长吏常以秋循行，勿令坏败，以惩淫慝焉。'"② 这些做法非常不得人心，《水经注》云："王莽之篡也，东郡太守翟义兴兵讨莽，莽遣奋威将军孙建击之于圉北。义师大败，尸积万数，血流溢道，号其处为

① 班固《汉书》，第84卷，第3426－3437页，北京，中华书局，1962。
② 班固《汉书》，第84卷，第3439页，北京，中华书局，1962。

万人散，百姓哀而祠之。”① 翟义的门人也作了《平陵东》以抒发心中的怨愤，② 刘信作为这次起兵的另一位核心人物，与翟义一样演化为乐府诗中的人物是毫不足怪的，何况刘信在兵败之后四处搜捕不获的经历更具传奇色彩呢？严乡侯刘信乃东平王刘云之子，其子刘匡又被立为东平王，这很可能就是后来出现《东平刘生歌》的缘由。以豪侠形象出现的刘生固然与严乡侯刘信存在着不小的差异，但《平陵东》古辞云：“平陵东，松柏桐，不知何人劫义公。劫义公，在高堂下，交钱百万两走马。两走马，亦诚难，顾见追吏心中恻。心中恻，血出漉，归告我家卖黄犊。”③ 被劫的义公与翟义又有多少相似之处呢？

像许多传说人物一样，刘生这一形象也存在着“层累式叠加”的现象，其中东汉时期地位极为显赫的东平宪王刘苍生平事迹的融人，对刘生形象的演变以及《刘生》、《东平刘生歌》在六朝的盛行起了非常重要的作用。《后汉书·东平宪王苍传》云：

> 东平宪王苍，建武十五年封东平公，十七年进爵为王。苍少好经书，雅有智思，为人美须髯，要带八围。显宗甚爱重之。及即位，拜为骠骑将军，置长史掾史员四十人，位在三公上。……是时中兴三十余年，四方无虞，苍以天下化平，宜修礼乐，乃与公卿共议定南北郊冠冕车服制度，及光武庙登歌八佾舞数，……苍在朝数载，多所隆益，而自以至亲辅政，声望日重，意不自安，上疏归职曰：“……乞上骠骑将军印绶，退就蕃国……”帝优诏不听。其后数陈乞，辞甚恳切。五年，乃许还国，而不听上将军印绶。……初，苍归国骠骑，时吏丁牧、周栩以苍敬贤下士，不忍去之，遂为王家大夫，数十年事祖及孙。④

这里面有三点最值得关注：（1）刘苍非但以至亲辅政，位望通显，还曾经与公卿共修礼乐。东汉郊庙祭祀歌辞就是刘苍撰写的。刘苍与

---

① 陈桥驿《水经注校释》，第22卷，第403页，杭州，杭州大学出版社，1999。

② 《古今注·音乐》云：“《平陵东》，翟义门人所作也。王莽杀义，义门人作歌以怨之。”

③ 郭茂倩《乐府诗集》，第28卷，第410页，北京，中华书局，1979。

④ 范晔《后汉书》，第42卷，第1433－1442页，北京，中华书局，1965。

乐府的关系如此密切，为他的事迹融入乐府诗主人公形象提供了可能。（2）《刘生》被归入横吹曲，《乐府诗集·横吹曲辞》题解曰："横吹曲，其始亦谓之鼓吹，马上奏之，盖军中之乐也。北狄诸国，皆马上作乐，故自汉已来，北狄乐总归鼓吹署。其后分为二部，有箫笳者为鼓吹，用之朝会、道路，亦以给赐。汉武帝时，南越七郡，皆给鼓吹是也。有鼓角者为横吹，用之军中，马上所奏者是也。"① 而刘苍生前被拜为骠骑将军，且屡辞不获，死后又"诏有司加赐鸾辂乘马，龙旂九旒，虎贲百人。"② 虽因四方无虞，未能建战功，却完全具备抱剑专征的条件。（3）刘苍以敬贤下士著称，隋时，孙万寿为滕穆王文学，就以"河间本好书，东平唯爱士"③ 称颂滕穆王，这与"置驿无年限，游侠四方来"④、"游侠长安中，置驿过新丰"⑤、"要贤驿已置，留宾辖且投"⑥等描写也颇为吻合。况且礼贤好士也是汉魏六朝的豪侠必须具备的品德，例如前面几首诗里皆用到的"置驿"之典，出自《史记·汲郑列传》："郑庄以任侠自喜，脱张羽于戹，声闻梁楚之间。孝景时，为太子舍人。每五日洗沐，常置驿马安诸郊，存诸故人，请谢宾客，夜以继日，至其明旦，常恐不遍。"⑦ 可证。

由于东平宪王刘苍不但生前极为显赫，死后也极尽哀荣，在魏晋六朝，地位比较特殊的诸侯亡故后，君王往往效仿前代之例，加赐鸾辂、龙旂、虎贲，以示优待。如《三国志·魏书·任城威王彰传》载："（任城王曹彰）四年朝京都，疾薨于邸，谥曰威。至葬，赐銮辂、龙旂，虎贲百人，如汉东平王故事。"⑧ 此后，晋安平献王孚、南齐豫章文献王、陈衡阳献王昌等的葬送之仪也都依照汉东平宪王故事。此外，

---

① 郭茂倩《乐府诗集》，第21卷，第309页，北京，中华书局，1979。

② 范晔《后汉书》，第42卷，第1441页，北京，中华书局，1965。

③ 孙万寿《远戍江南寄京邑亲友》，逯钦立《先秦汉魏晋南北朝诗·隋诗》，第1卷，第2639页，北京，中华书局，1983。

④ 江总《刘生》，郭茂倩《乐府诗集》，第24卷，第361页，北京，中华书局，1979。

⑤ 陈后主《刘生》，郭茂倩《乐府诗集》，第24卷，第360页，北京，中华书局，1979。

⑥ 柳庄《刘生》，郭茂倩《乐府诗集》，第24卷，第360页，北京，中华书局，1979。

⑦ 司马迁《史记》，第102卷，第3112页，北京，中华书局，1982。

⑧ 陈寿《三国志》，第19卷，第556页，北京，中华书局，1982。

诗歌中也常常以“东平王”指代诸侯王，如：南朝齐王融《永明乐十首》其三：“二离金玉相，三衮兰蕙芳。重仪文世子，再奉东平王。”①南朝陈张正见《征虏亭送新安王应令诗》：“风吹临南浦，神驾饯东平。”② 南朝陈阳慎《从驾祀麓山庙诗》：“画舶泛北渚，文马侍东平。”③唐代卢僎《让帝挽歌词二首》其一：“还闻汉明主，遗剑泣东平。”④……等等。这就是《刘生》、《东平刘生歌》风行于六朝的重要社会背景。

二

与刘生相似，王昌这一人物很可能也是在风起云涌的武装反对王莽的浪潮中萌生的。王昌在诗歌里首度出现，是在梁武帝《河中之水歌》里：

> 河中之水向东流，洛阳女儿名莫愁。莫愁十三能织绮，十四采桑南陌头。十五嫁为卢郎妇，十六生儿字阿侯。卢家兰室桂为梁，中有郁金苏合香。头上金钗十二行，足下丝履五文章。珊瑚挂镜烂生光，平头奴子擎履箱。人生富贵何所望，恨不早嫁东家王。⑤

从李商隐根据此诗之结句所作的《代应》诗里可以知道，这“东家王”指的就是王昌：“本来银汉是红墙，隔得卢家白玉堂。谁与王昌报消息，尽知三十六鸳鸯。”⑥ 综观诗歌里的王昌，有三个特点比较突出：（1）身居高位。这一点从《河中之水歌》里就可以看出来。（2）

---

① 郭茂倩《乐府诗集》，第75卷，第1064页，北京，中华书局，1979。

② 逯钦立《先秦汉魏晋南北朝诗·陈诗》，第3卷，第2486页，北京，中华书局，1983。

③ 逯钦立《先秦汉魏晋南北朝诗·陈诗》，第6卷，第2559页，北京，中华书局，1983。

④ 《全唐诗》，第99卷，第1070页，北京，中华书局，1960。

⑤ 郭茂倩《乐府诗集》，第85卷，第1204页，北京，中华书局，1979。

⑥ 《全唐诗》，第539卷，第6180页，北京，中华书局，1960。

家住东舍或城东。如上官仪《和太尉戏赠高阳公》“东家复是忆王昌”①、王维《杂诗》“王昌是东舍”②、武元衡《酬王十八见招》“王昌家直在城东”③、李商隐《楚宫二首》其二“王昌且在墙东住”④等，皆为其例。（3）容貌美丽。如王维《杂诗》“王昌是东舍，宋玉次西家”⑤、陆龟蒙《偶作》“自有王昌在，何劳近宋家”⑥，均将王昌与著名的美男子宋玉相提并论。如此之多的优长集于一身，无怪乎会成为“众女所喜之‘爱饽饽儿’”（钱钟书先生语）⑦了。

王昌这一人物形象显然带有臆造的成分。容貌美丽、身居高位且不必说，连家住东舍或城东也可能属于套话。因为城东、东门、东陌等很早就与情爱有了瓜葛，例如：

> 东门之栗，有践家室。岂不尔思？子不我即。⑧
>
> 出其东门，有女如云。虽则如云，匪我思存。缟衣綦巾，聊乐我员。⑨
>
> 东门之池，可以沤麻。彼美淑姬，可与晤歌。⑩
>
> 东门之杨，其叶牂牂。昏以为期，明星煌煌。⑪
>
> 佳期期未归，望望下鸣机。徘徊东陌上，月出行人稀。⑫

---

① 《全唐诗》，第40卷，第507页，北京，中华书局，1960。

② 《全唐诗》，第126卷，第1280页，北京，中华书局，1960。

③ 《全唐诗》，第317卷，第3577页，北京，中华书局，1960。

④ 《全唐诗》，第540卷，第6186页，北京，中华书局，1960。

⑤ 《全唐诗》，第126卷，第1280页，北京，中华书局，1960。

⑥ 《全唐诗》，第627卷，第7202页，北京，中华书局，1960。

⑦ 转引自傅璇琮《唐代诗人丛考·崔颢考》，第83页，北京，中华书局，2003。

⑧ 《毛诗正义·郑风·东门之墠》，见《十三经注疏》，第344页，北京，中华书局，1980。

⑨ 《毛诗正义·郑风·出其东门》，见《十三经注疏》，第345页，北京，中华书局，1980。

⑩ 《毛诗正义·陈风·东门之池》，见《十三经注疏》，第377页，北京，中华书局，1980。

⑪ 《毛诗正义·陈风·东门之杨》，见《十三经注疏》，第377页，北京，中华书局，1980。

⑫ 谢朓《有所思》，郭茂倩《乐府诗集》，第17卷，第250页，北京，中华书局，1979。

夕台行雨度，朝梁照日辉。东城采桑返，南市数钱归。①

由于东方属阳，与男性有着更为密切的关系。故此，诗中游乐的美少年多在城东，如：

城东美少年，重身轻万亿。柘弹随珠丸，白马黄金饰。长安九逵上，青槐荫道植。毂击晨已喧，肩排暝不息。走狗道西望，牵牛向南直。相期百戏傍，去来三市侧。象床沓绣被，玉盘传绮食。大姊掩扇歌，小妹开帘织。相看独隐笑，见人还敛色。黄鹤悲故群，山枝咏新识。乌飞过客尽，雀聚行龙匿。酌羽方厌厌，此时欢未极。②

白玉谁家郎，回车渡天津。看花东陌上，惊动洛阳人。③

草浅浅，春如翦。花压李娘愁，饥蚕欲成茧。东城年少气堂堂，金丸惊起双鸳鸯。含羞更问卫公子，月到枕前春梦长。④

这有可能是出现"王昌家住东舍"的原因之一。

不过，王昌这一人物并非纯出于臆造，仍然有其原型，那就是西汉末期假冒成帝之子、被立为天子的王昌。《后汉书·王昌传》载：

王昌，一名郎，赵国邯郸人也，素为卜相工，明星历，常以为河北有天子气。时赵缪王子林好奇数，任侠于赵、魏间，多通豪猾，而郎与之亲善。初，王莽篡位，长安中或自称成帝子子舆者，莽杀之。郎缘是诈称真子舆，云"母故成帝讴者，尝下殿卒僵，须臾有黄气从上下，半日乃解，遂妊身就馆。赵后欲害之，伪易他人子，以故得全。子舆年十二，识命者郎中李曼卿，与俱

① 顾野王《艳歌行》，郭茂倩《乐府诗集》，第39卷，第581页，北京，中华书局，1979。

② 何逊《轻薄篇》，郭茂倩《乐府诗集》，第64卷，第964页，北京，中华书局，1979。

③ 李白《洛阳陌》，郭茂倩《乐府诗集》，第23卷，第343页，北京，中华书局，1979。

④ 温庭筠《乐府倚曲·春野行》，郭茂倩《乐府诗集》，第100卷，第1396页，北京，中华书局，1979。

至蜀；十七，到丹阳；二十，还长安；展转中山，来往燕、赵，以须天时。”林等愈动疑惑，乃与赵国大豪李育、张参等通谋，规共立郎。会人间传赤眉将度河，林等因此宣言赤眉当至，立刘子舆以观众心，百姓多信之。更始元年十二月，林等遂率车骑数百，晨入邯郸城，止于王宫，立郎为天子。[①]

设若成帝之子刘子舆尚在人世，自是当然的皇位继承人。早在晋惠帝元康年间，京洛就有童谣曰："城东马子莫咙胸，比至三月缠汝鬃。"[②] 即以"城东"指太子。这样看来，所谓"王昌家住东舍"，恐与王郎诈称成帝子子舆有关。既然王昌曾经做过天子，当他演化为乐府诗里的主人公后，身居高位是非常正常的。当然，王昌作为传说中人物，只可能居于抽象的高位，那时的人们是不太可能臆造出一个帝王来做乐府诗里的主人公的。不过，从梁武帝《河中之水歌》极言莫愁于归的卢家之大富大贵后，仍说"人生富贵何所望，恨不早嫁东家王"里，可以隐约窥出"东家王"的前身乃是诸侯甚至帝王之端倪。虽然王昌最后被汉光武帝所杀，但在当时，起兵反对王莽者甚至得到了太后的同情，如《汉书·元后传》："平帝崩，无子，莽征宣帝玄孙选最少者广戚侯子刘婴，年二岁，托以卜相为最吉。乃风公卿奏请立婴为孺子，令宰衡安汉公莽践祚居摄，如周公傅成王故事。太后不以为可，力不能禁，于是莽遂为摄皇帝，改元称制焉。俄而宗室安众侯刘崇及东郡太守翟义等恶之，更举兵欲诛莽。太后闻之，曰：'人心不相远也。我虽妇人，亦知莽必以是自危，不可。'"[③] 因此，王昌逐渐演化为乐府诗主人公是很有可能的。

王昌的经历很容易使人联想到在此起彼伏的反对王莽的浪潮中被拥立的另外一位皇帝——真正的汉室宗亲严乡侯刘信。事实上，王昌起兵时还曾利用过翟义未死的民间传言，他"以百姓思汉，既多言翟义不死，故诈称之，以从人望。于是赵国以北、辽东以西，皆从风而靡。"[④] 这使得我们有理由猜测，王昌在演化为传说人物的过程中难免会融入刘生的某些特征，王昌"貌美"的特点大约就是这样产生的。

---

① 范晔《后汉书》，第12卷，第491－492页，北京，中华书局，1965。
② 沈约《宋书》，第31卷，第915页，北京，中华书局，1974。
③ 班固《汉书》，第98卷，第4031－4032页，北京，中华书局，1962。
④ 范晔《后汉书》，第12卷，第492－493页，北京，中华书局，1965。

无名氏所作的西曲歌《安东平》云：

> 凄凄烈烈，北风为雪。船道不道，步道断绝。
> 吴中细布，阔幅长度。我有一端，与郎作袴。
> 微物虽轻，拙手所作。余有三丈，为郎别厝。
> 制为轻巾，以奉故人。不持作好，与郎拭尘。
> 东平刘生，复感人情。与郎相知，当解千龄。[1]

东平刘生在这里成为女子倾心爱慕的情郎，恐与东平宪王刘苍"为人美须髯，要带八围"的外貌不无关系。只不过刘生多以豪气万丈的侠士面目出现，并不以美貌著称，而王昌却很快成为传说中著名的美男子了。

作者简介：刘航，女，江苏武进人，1970年生，2001年于复旦大学获文学博士学位，现为首都师范大学副教授，著作有《中唐诗歌嬗变的民俗观照》，在《文学遗产》等核心期刊上发表论文多篇，目前正在主持教育部项目"《乐府诗集》民俗学研究"的研究。

---

① 郭茂倩《乐府诗集》，第49卷，第712页，北京，中华书局，1979。

英文提要

Thoughts on the Establishment of Yuefu Study

◇Wu Xiangzhou

Abstract: Yuefu study is one part of the historical study of Chinese musical literature, which also includes the studies on *The Book of Songs*, *The Poetry of Chu*, lyrics and melody. Scholarly attention to Yuefu study, however, is far from adequate. This article expatiates on the significance of this study, analyzes its current problems, and introduces basic approaches and methods on three levels and in five aspects, with a discussion on the theoretical foundation thereof.

Key words: Yuefu; Yuefu study; *Yuefu poetry*; molody

A Study on the *Xun Shi Lu*

◇Zheng Zuxiang

Abstract: The content of Three Tone of Qingshang (清商三调) in the *Yuefu poetry* are quoted from *Xun Shi Lu*, which is written by Xun Yu. This article thought that the *Xun Shi Lu* which Zhijiang had said were the leisurely lyrics in Wei Dynasty and the leisurely lyrics in Jin Dynasty, which were written by Xun Yu.

Key words: *Yuefu poetry*; Xun Yu; *Xun Shi Lu*

A Criticism on Da Heng Chui Bu Concerning Drum and Pipe Music in the Tang Dynasty

◇Wang Lizeng

Abstract: Scholars, in the long run, based their viewpoints on one of musical works, Yi Wei Zhi in the *Xin Tang Shu* (《新唐书·艺文志》),

when they discussed musical composition employed by Da Heng Chui Bu of drum and pipe music in the Tang Dynasty. By thorough survey, the author holds that the sources in the above musical works are rather confusing, because the twenty – four pieces of music recorded in it are all ancient Chinese zither music, whereas the true music employed by Da Heng Chui Bu is recorded in the *Tang Yue Tu* (《唐乐图》) which is cited in the book of *Yue Shu* compiled by Chen Yang. Finally, tbis text deals with reasons that causing the wrong records above – mentioned.

Key words: Tang Dynasty; Da Heng Chui Bu; music; criticism

An Investigation on the Superscription of Yuefu Qin Lyric

◇**Zhou Shihui**

Abstract: The title of Ch'inqu geci (琴曲歌辞) in the collection of *Yuefu Poetry* mostly has music meaning, sucb as "Cao (操)"、"Yin (引)"、"Nong (弄)" etc. These have important meaning in tbe aspects of explaining the Yuefu – poems category characteristic and its development. This text mainly analysis the information of these title contained, and generalize the main content of "Cao"、"Yin"、"Nong" and so on.

Key words: *Yuefu Poetry*; Cao; Yin; Nong

Xiang He Ge with Inter – relations to Three Songs of Qing Shang Revisited

◇**Zhai Jingyun**

Abstract: "Seventeen Songs of Xiang He Ge (相和歌)" whicb have no direct relation to "Three songs of Qing Shang (清商)" appeared concentratedly before Sui Dynasty and this is the original meaning of "Xiang He Ge"; However, the "Xiang He Ge" which has combined the "Three songs of Qing Sbang" and "Seventeen Songs of Xiang He Ge" presented itself firstly in the *Key Post on Ancient Theme of Yue Fu* written by Wu Jing, Tang Dynasty. The latter one is popular and influenceable although it come from the misunderstanding on literature of former dynasty by WU Jing and is not the actual situation of Yue Fu in early time. The reason is that it contains valuable points on the classifying of Yue Fu. Fountain and stream should be a reasona-

ble comparison of their relation.

Key words: Xiang He Ge; Three Songs of Qing Shang; Yue Fu; Classifying

A Study on the Formation of Orchestic Lyrics

◇**Liang Haiyan**

Abstract: In this thesis, the author investigated the Orchestic Lyrics (舞曲歌辞) in three aspects: the source of materials, the type of recording, and the standards by which Guo Maoqian collected all the orchestic lyrics. Guo thought about two factors when he edited the category Orchestic Lyrics. One of the factors is the musicality, and tbe other is the source of materials. For the Elegant Dance (雅舞), Guo emphasized the musicality; while for the Amused Dance (杂舞), Guo Prolonged time limits and supplemented some Yuefu poems on the base of the Orchestic Lyrics collected in *Song Shu* and *Nanqi Shu*.

Key words: Yuefu; Orchestic Lyrics; Category; Cause of Formation

A Study on the Implication and its Ceremony and Music of Hanwu Emperor Establishing Yue Fu

◇**Wang Fuli**

Abstract: In academic field, there is a disputation about reason and his relevant concern why Hanwu Emperor establishing Yue Fu (乐府). Some scholars believe that the records in relevant documentations are uncertain; while others argue it is different between official rank and government office. By thorough survey and examination, the author holds that the fundamental meaning of Yue Fu is an institution of musical instruments. The major function of Yue Fu is to in charge of musical movements of popular music, decide on the criterion of tunes, as well as take care of various musical instruments. Here, the word of establish means to promote. The original aim of Hanwu Emperor establishing Yue Fu is to sbift its function, social and political status. In addition to charging musical instruments and movements of royal music, the setup of Yue Fu also controls majority of elegant music, owning the rank of Xielü (协律), and the rank changed from the Yuefu – ling – 600 –

dan（乐府令六百石）into Xielü – duwei（协律都尉）with 2000 – dan – shouying（挂二千石绶印）. The primary cause for establishing Yue Fu is closely connected with the requirement to change the ceremonial rites to ceremonial music in the times of Hanwu Emperor. Its direct reason is Lady Li appreciated by Hanwu Emperor and her brother, Li Yannian, is promoted.

Key words: Hanwu Emperor; Yue Fu; Li Yannian; Yuefu ling; Xielv – duwei

Setting and Denomination of the Bell Music Office in Caowei Dynasty

◇**Zeng Zhi'an**

Abstract: This thesis confutes a wrong point of view that the Office of Bell Music in Caowei Dynasty was set on Tongque platform（铜雀台）by Caocao, which was named Qingshang music（清商乐）or Three Melodies of Qingshang music（清商三调）. The author deduces the Office of Bell Music was set by Ming emperor in Caowei Dynasty, and it was named for the extension of Qingshang's concept. In the next step, the author gives a new explain about the concept of Qinghsang music and the Three Melodies of Qingshang music.

Key words: Office of Bell Music; Tongque platform; Qingshang music; three melodies of Qingshang music

Study on the Development and Decline of the Imperial Music Office in Middle and Last Tang Dynasty

◇**Zuo Hanlin**

Abstract: The Imperial Music Office held essential position in the music organizations in the Tang Dynasty. This article gives the first detailed description on the process of the Imperial Music Office from its prosperity to the declination. It demonstrates particularly that from the rule by Emperor Tang De Zong to the control under Emperor Tang Wu Zong, the Office recruited the players among the civilian people, which led to the complexity of the status of the players. It led to the end from Emperor Tang Yi Zong to Tang Xi Zong.

Key words: Tang Dynasty, JiaoFang, Music Office

The Creation of Yue Fu Poems Written by Han Scholars and its Importance

◇**Zhao Minli**

Abstract: Many writers of Han Yue Fu are unknown today. But in fact, the scholars of Han Dynasty were active in writing Yue Fu Poems, and gave big contribution to this kind poem. In this thesis, the author focused on the creation of Yue Fu Poems written by Han Scholars. At first, the author pointed out some different conditions of writing Yue Fu Poems. Secondly, the author studied some Han scholars such as Yang Yun, Ma Yuan, Zhang Heng, Fu Yi, Cai Yong, Xin Yannian, Song Zihou, and inferred the writers of some Yue Fu Poems. At last, the author revealed the importance of Han scholars writing Yue Fu on the literary history.

Key words: Han Dynasty; Scholars; Yue Fu; Poems

A Study on Xiang He Ge

◇**Wang Chuanfei**

Abstract: Xiang He Ge（相和歌）in Han and Wei dynasty was the performing text of Yuefu Xianghe song. Its nature and function of song poem performance decided the art structure of Xiang He Ge. The language form and recounting nature of Xiang He Ge were also influenced deeply by the song poem performance. Regarding Xiang He Ge as song performing text, we can make a new analysis and conclusion about its art nature and causes of formation from the angle of music performance, entertainment consumption, and stage effect. We'll find more rich and colorful art beauty of Xiang He Ge. From the angle of song poem art, we may also make a new research about other archaic song poems of China.

Key words: Songs Performance; Xiang He Ge; Art of Xianghe lyrics

The Developing Process of Yuefu Guchui Poems in Nan and Bei Dynasty

◇**Han Ning**

Abstract: There are two clews in the development of Yuefu Guchui Po-

ems（乐府鼓吹）: One is for government, the other is for individual. The former type begins form Han Dynasty, the latter starts from Nan and Bei Dynasty. From governmental works to poet's individual works such as He Chengtian's *Guchui Naoge*（《鼓吹铙歌》）, Xietiao's works, and Fu Guchui poems wrote by Shenyue and Xietiao, we may see through the developing process of Yuefu Guchui Poems.

Key words: Yuefu Poetry; Guchui Lyrics; Yuefu Guchui Poems; Written by Scholars

The Musicality of Bao Zhao's Yue Fu Poems

◇**Yan Weiqi**

Abstract: This article discusses the rhythm and the musicality of Bao Zhao's Yue Fu poems from analyzing the sound and sentence patterns of Ni Xinglunan（《拟行路难》）, and also finds the mechanism of the combine of his discourse and sound, furthermore, sound and sensibility.

Key words: Bao Zhao; Yuefu Poetry; Rhythm; Musicality

A Study on the Xinyuefu of Wen Tingyun

◇**Zhang Yu**

Abstract: In this thesis, the author study the Xinyuefu of Wen Tingyun in two aspects: the source of tone of Yuefuyiqu（乐府倚曲）and YuanBai（元白）Xinyuefu. It is certain that the music intelligence and the friendship of Duan Chengshi who was a music official are important origins. The same as YuanBai irony facts, Wen Ting yun would like to obtain materials from former dynasty, but Yuan and Bai were not. The reason is the period in his life.

Key words: Wen Tingyun; Xinyuefu; Yuefuyiqu; Yuanbai

The Similarities and Differences between Jindai Lyrics and Zaqu Lyrics

◇**Yuan Xiubai**

Abstract: Jindai Lyrics and Zaqu Lyrics are two categories in the book of *Yuefu poetry*. The differences between them are not clear because both of them belong to Zaqu. At first, tbe author investigates the definition of Zaqu,

and affirms the common characters between Jindai Lyrics and Zaqu Lyrics. On the base of that, the author points out the differences in creation times and reveals their different essences.

Key words: Zaqu Lyrics ; Jindai Lyrics; Zaqu; Amused music

An Investigation on the Tune of Xinglunan

◇**Xiang Hui**

Abstract: *Xinglu'nan* (《行路难》) is one of the classical tune in official conservatory, but the study of this tune in educational circles is still limited to the literary of it's lyrics up to now, and the study of musicology is dissevered with literary. This article discussed the origin, the development and the change of *xinglu'nan*. At the same time, the author investigated its singing and effects on singers in Tang Dynasty. The tune has profound culture trait just like a motif in Tang Scholars' eyes.

Key words: Xinglu'nan; Origin; Singing; Theme

A Study on *Yi Zhou*

◇**Lei Qiaoying**

Abstract: As the military governor Gai Jiayun's tribute for the royalty, the song *Yi Zhou* (《伊州》) which originated in Qiuci musical system became the famous Daqu of the Imperial Music Office during the emperor Tanxuanzong. From Tang dynasty to Qing dynasty, *Yi Zhou* came down in royal and folk range in two different ways: one was very elegant while the other was vulgar. And the feature of the Daqu had influenced the creation of literature, including the connotation of the lyrics, and musical style.

Key words: *Yi Zhou*; Song and dance; Miss; A life with his family and country

Criticism of Liu Sheng and Wang Chang

◇**Liu Hang**

Abstract: This thesis criticizes Liu Sheng and Wang Chang who were very remarkable personas in Yuefu Poems (乐府诗) and deemed that they both came into being in the billowy beacher of armed opposing Wang Mang.

There also exits the phenomena of superposition layer upon layer as many legendary people. Liucang's status was very eminent in Dong Han era. The permeation of his stories have played an very important role in the evolvement of Liu Sheng's image and the prevalence of Liusheng (《刘生》) and Dongpingliushengge (《东平刘生歌》) in Liuchao era. Some characteristics of Liu Sheng permeated into Wang Chang's image, which brought that Wang Chang became the famous legendary Apollo.

Key words: Liu Sheng; Wang Chang; Yuefu Poems

编辑后记

在《乐府学》第一辑即将面世之际，我对编辑缘起略作交代，并对关心本书出版的各位有缘人致以衷心的感谢！

自1999年参加赵敏俐教授主持的国家社科基金项目“中国古代歌诗艺术生产史研究”以来，开始诗歌与音乐关系的研究，此后连续主持了两项国家社科基金项目“唐诗创作与歌诗传唱关系研究”（2000—2002）、“永明体与音乐关系研究”（2003—2005）。自然而然，乐府便成为我的关注对象。

2003年，我主持的“《乐府诗集》研究”获得北京市立项，被列为北京市社科“十五”规划项目和北京市教委重点项目，于是率一个由青年教师、博士后工作人员、博硕士研究生组成的11人小组展开研究，2005年10月结项。成果中有9部是对《乐府诗集》进行的分类研究，从文献考订到对诗歌史上问题的关注，对12类作品进行全方位的考察，如《乐府诗集》收录标准探究、分类依据的辨析，所涉乐府制度、曲调、术语的考证，各类乐府诗流传、变化过程的描述，各类乐府诗的音乐特点以及对作品题材、主题、艺术特点、语言形式乃至风格的影响，及其在诗歌史的地位和作用的分析等等，目的是对整个乐府诗研究有一个整体推进。具体是：王福利《郊庙燕射歌辞研究》、韩宁《鼓吹横吹曲辞研究》、王传飞《相和歌辞研究》、曾智安《清商曲辞研究》、梁海燕《舞曲歌辞研究》、周仕慧《琴曲歌辞研究》、向回《杂曲歌辞和杂歌谣辞研究》、袁绣柏《近代曲辞研究》、张煜《新乐府辞研究》。另外，刘航的《〈乐府诗集〉民俗丛考》从民俗学角度对《乐府诗集》当中所涉及到的曲名、本事、人名、神灵、名物等进行考证，开辟了乐府诗研究的一个新的视角。在项目鉴定验收会上，陈铁民、彭庆生、邓小军、孙明君、范子烨几位先生对成果给予了高度评价，认为乐府学确实值得大力提倡。其中范子烨教授更提出了编辑出

版《乐府学》的建议，这使我深受鼓舞，于是有了编辑《乐府学》的念头。今年春天，我有幸入选“北京市属市管高校人才强教计划·拔尖创新人才”，有了“拔尖创新人才”项目经费的支持，《乐府学》的编辑遂被提到日程上来。

在《乐府学》编辑和出版过程中，得到了众多学界师长和同仁的鼓励，尤其是各位编委的支持，如赵敏俐、郑祖襄编委为本书赐稿，李昌集编委为本书题写书名……，作为主编，在此特表谢意！学苑出版社郭强主任，在本书的出版上给予了巨大的支持，在不幸患重症之际，仍关心本书的出版，直到离开人世。这使我心痛不已，非一句感谢所能传达我的心情。如果《乐府学》的问世能成为乐府学研究史上一个标志的话，那么人们应该记住这位当代君子所付出的心血。学苑出版社委派热心细致的刘丰同志接替这本书的编辑，使这本书得以顺利出版，特此感谢！

吴相洲

二〇〇六年七月五日

《乐府学》稿约

本书是由教育部高校人文社会科学重点研究基地首都师范大学中国诗歌研究中心主办的专门收录有关乐府学研究文章的学术丛书，暂拟每年出版一辑，以后视情况增加，诚邀海内外学人赐稿。举凡有关乐府研究的学术文章，不论长短，只要有所发现，有所创新，均欢迎惠赐。文稿一经采用，即付稿酬，并赠样书。

相关注意事项有：

1. 请在文章后附作者简介及联系方式；
2. 注释一律采用脚注，格式按本书样式；
3. 请将文稿用A4纸打印并附电子版寄给编辑部；
4. 来稿请寄首都师范大学中国诗歌研究中心《乐府学》编辑部

邮编：100089，E-mail：yuefuxue@126.com，电话：(010) 68903017，联系人：吴相洲。